

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Aportación al estudio de la lengua poética en la primera
mitad del siglo XVIII**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Isabel Visedo Orden

DIRECTOR:

Francisco Ynduráin

Madrid, 2015

TP
1985
076

Isabel Visiedo Orden



x-53-112934-8

AFORTACION AL ESTUDIO DE LA LENGUA POETICA
EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII



ARCHIVO

Departamento de Literatura Española
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1985

Colección Tesis Doctorales. Nº

76/85

© Isabel Visedo Orden
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 28015 Madrid
Madrid, 1985
Xerox 9400 X 721
Depósito Legal: M-16059-1985



BIBLIOTECA

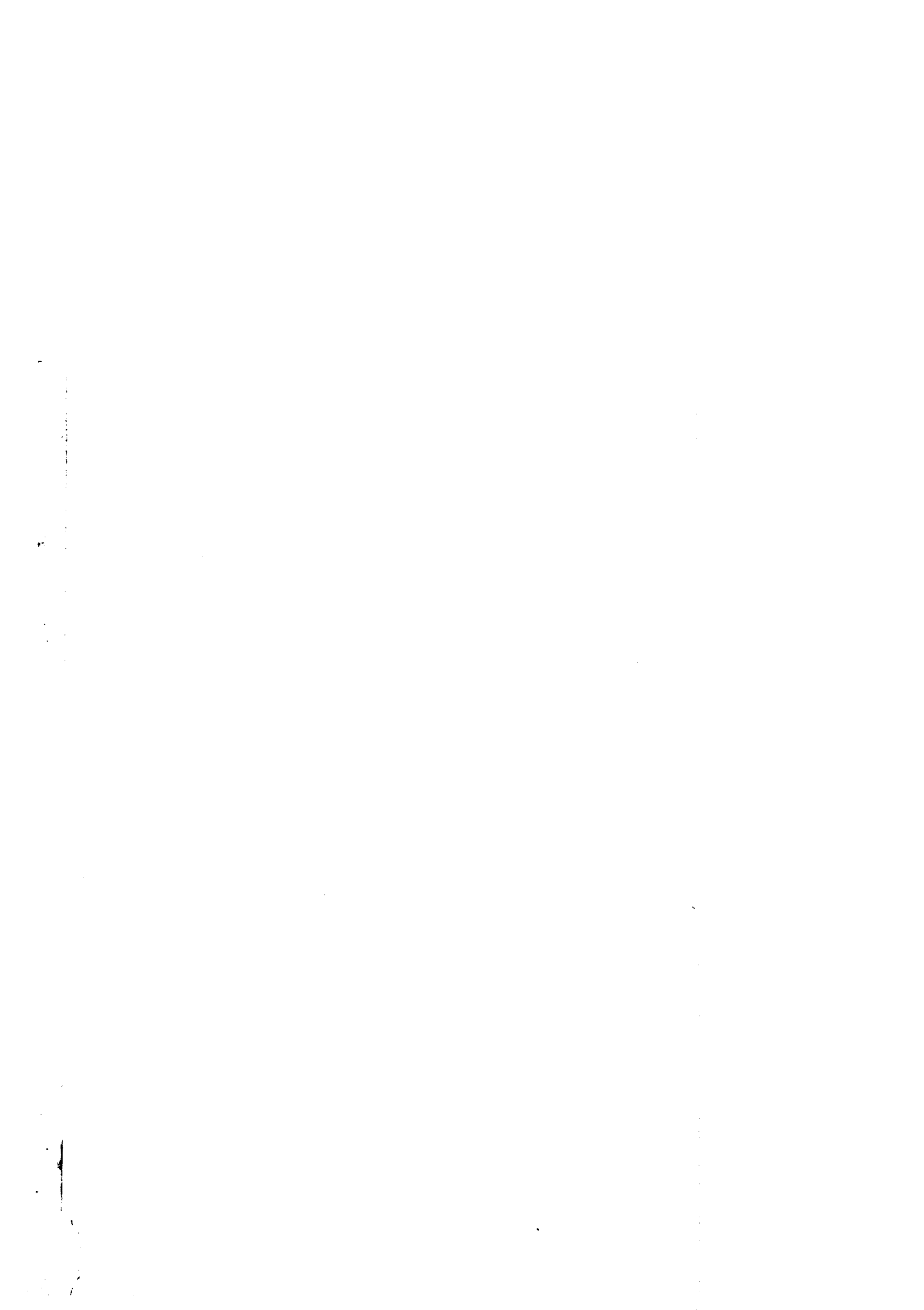
Autor: Isabel Visedo Orden

"AFORTACION AL ESTUDIO DE LA LENGUA POETICA
EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII"

Director: D. Francisco Ynduráin Hernández
Catedrático de Literatura Española

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología
Departamento de Literatura Española
Abril, 1983



A la memoria de mi padre
Para D. Francisco Ynduráin

Quiero expresar mi agradecimiento a don Francisco Ynduráin, sin cuya ayuda este trabajo no se hubiera llevado a cabo; a todos mis profesores; a mis compañeros de la Facultad de Filología y, especialmente, a los integrantes del departamento de Literatura Española por sus consejos y por el ánimo que me han dado en los momentos difíciles; al personal de la Biblioteca Nacional; a Merche y a Antonio, a Yolanda y a mi hermano Guillermo, que me han ayudado a mecanografiar el manuscrito; a mi familia, que ha soportado pacientemente los inconvenientes que lleva consigo la realización de un trabajo como el presente.

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
Introducción	XIV
PRIMERA PARTE	1
 I.- EL CONCEPTO DE ILUSTRACION	 3
1. La Ilustración europea	5
1.1. Ideas filosóficas de la Ilustración	7
1.1.1. Las raíces del pensamiento ilustrado	7
1.1.2. El método	9
1.1.3. La razón	13
1.2. El pensamiento religioso en el siglo XVIII	13
1.2.1. La herencia de los siglos anteriores	16
1.2.2. La Iglesia y el pensamiento ilustrado	17
1.3. Las ideas políticas del siglo XVIII	19
1.3.1. Gobierno y sociedad	19
1.3.2. El Despotismo ilustrado (y el pensamiento del siglo XVIII)	22
1.3.3. La realidad histórica del siglo XVIII	28
2. La Ilustración española	30
2.1. Los comienzos de la Ilustración en España	32
2.1.1. El ambiente científico y cultural en España a finales del siglo XVII	32
2.1.2. Apuntes sobre la situación económica española a fines del siglo XVII	35
2.2. Los comienzos del nuevo pensamiento científico en España	36
2.2.1. La <u>Carta Philosophica-medica-chymica</u> del Dr. Juan Cabriada	36
2.2.2. La polémica en torno a la obra de Cabriada	42
2.3. Las raíces "autóctonas" de la Ilustración española	
2.3.1. La "Carta dedicatoria a D. José Patiño" de D. Antonio Mayans y Siscar: un programa "no vador"	44
2.3.2. La Ilustración y el pensamiento crassista del siglo XVI	50

VI

	<u>Págs.</u>
2.4. Influencia europea en la Ilustración española	53
2.4.1. Notas sobre la influencia europea y la heterogeneidad de los ilustrados españoles ..	53
2.4.2. Los comienzos de la Ilustración española y el advenimiento de los Borbones	55
2.5. Conclusiones	58
Notas al capítulo I	60

II.- PERIODOS Y CORRIENTES LITERARIOS DEL SIGLO XVIII	70
1. Criterios de división del siglo XVIII	71
1.1. El criterio histórico	71
1.2. El criterio generacional	73
2. Los estilos literarios	79
2.1. La clasificación tradicional	79
2.2. El llamado estilo Rococó	82
2.3. La "inquietud" de mediados de siglo: la poesía ilustrada	86
2.4. El Prerromanticismo	90
2.5. El neoclasicismo	94
2.6. Algunas precisiones en torno a las corrientes literarias del siglo XVIII	96
2.6.1. Comienzos y evolución de los estilos literarios en el siglo XVIII	93
2.6.2. Los estilos literarios y las generaciones de escritores en el siglo XVIII	99
3. Otras formas poéticas	99
4. Conclusiones	101
Notas al capítulo II	102

VII

	Página
III.- LOS AUTORES ELEGIDOS : AMBIENTE LITERARIO Y PROBLEMAS	
TEXTUALES	108
1. Los autores elegidos	109
1.1. Algunas cuestiones previas	109
2. El ambiente literario: apuntes sobre la Academia del	
Buen Gusto	111
2.1. Los autores elegidos y la Academia del Buen	
Gusto	111
2.2. Los asistentes a la Academia	111
2.2.1. El problema de los seudónimos	116
2.3. Funcionamiento y organización de la Academia ..	121
2.4. Las actividades de la Academia	126
3. Las obras analizadas: problemas textuales	127
3.1. Fray Benito Jerónimo Feijoo	127
3.1.1. Las obras impresas	128
3.1.2. Los manuscritos	129
3.1.3. Ediciones de poemas sueltos	130
3.1.4. Problemas de autoría	131
3.2. D. Jose Antonio Porcel y Salablanca	133
3.2.1. La antología del Marqués de Valmar	134
3.2.2. Otras noticias sobre la obra de Porcel ..	135
3.2.3. Una atribución	136
3.3. Ignacio Luzán	136
3.3.1. Obras poéticas de Luzán	139
3.3.1.1. La época italiana	140
3.3.1.2. La época española	141
3.4. Nicolás Fernández de Moratín	143
3.4.1. La obra poética de D. Nicolás Fernández	
de Moratín	145
3.4.2. Problemas textuales: la edición de 1821	
.....	148
Notas al capítulo III	151
Apéndice I: Índice de obras analizadas	160
Apéndice II: Descripción de los papeles conservados en	
actas de la Academia del Buen Gusto	173
Notas al Apéndice II	199

VIII

	<u>Págs.</u>
SEGUNDA PARTE	205
 I.- LOS PRESUPUESTOS TEÓRICOS	 207
1. Algunas cuestiones previas	209
1.1. Consideraciones en torno a la actual poética ...	209
1.1.1. Poética y lingüística	210
1.1.2. La Historia de la literatura y la Poética	212
1.1.3. Poética y crítica literaria	214
2. En torno al texto como unidad de análisis	215
2.1. La "unidad" del texto	215
2.1.1. La dicotomía fondo / forma	215
2.2. Hacia una definición del texto	218
2.2.1. El texto como "unidad" de análisis de di- versas disciplinas	218
2.2.2. Los componentes de una definición de texto	221
2.2.2.1. Aportaciones de la Semiótica	221
2.2.2.2. La "intención comunicativa" del emisor	225
2.2.2.2.1. Los niveles profundo y super- ficial del texto	228
2.2.2.3. El concepto de competencia	231
2.2.2.3.1. Breves apuntes sobre la compe- tencia en Chomsky	231
2.2.2.3.2. La competencia literaria	232
2.2.2.3.2.1. La propuesta de Victor Ma- nuel de Aguiar e Silva	233
2.2.2.3.2.2. La propuesta de Francisco Abad Nebot	235
2.2.2.3.2.3. La competencia literaria desde la Pragmática: La pro- puesta de Jonathan Culler .	237
2.2.2.3.2.4. Algunas conclusiones en tor- no a la competencia litera- ria	240

IX

	<u>Págs.</u>
2.2.2.4. El contexto	246
3. La metáfora	252
3.1. La coherencia textual	254
3.1.1. La estructura textual en Teun Van Dijk ...	254
3.1.2. La coherencia textual en E. Bernárdez	256
3.2. En torno a la semántica combinatoria	261
3.2.1. Primeras aportaciones de la Gramática Ge- nerativa	263
3.2.1.1. La semántica generativa: Aspectos de la teoría de la Sintaxis de Chomsky	264
3.2.1.2. Algunas consideraciones en torno a la metáfora y la semántica ge- nerativa	268
3.3. La metáfora en José A. Martínez García	269
3.3.1. Presupuestos básicos	269
3.3.2. Desvío y reducción	272
3.3.3. La imagen	274
3.3.4. Definición y clasificación de la metáfora	276
3.3.5. Algunas conclusiones en torno a las aporta- ciones de J. A. Martínez García	277
3.4. La Semántica estructural de J. A. Greimas	278
3.4.1. El semema	279
3.4.1.1. La combinación de sememas: la sig- nificación manifestada	280
3.4.2. La Isotopía del texto	282
3.4.2.1. Algunas críticas del concepto de isotopía	284
3.4.2.2. Los textos pluri-isótopos	285
3.5. La metáfora y la isotopía del texto	287
3.5.1. La metáfora en Michel Le Guern	287
3.5.2. Las isotopías metafóricas: François- Rastier	290
3.6. Algunas conclusiones en torno al concepto de me- táfora	292
Notas al capítulo I	298

	<u>Págs.</u>
II.- El ANÁLISIS	313
1. <u>Fray Benito Jerónimo Feijoo</u>	317
1.1. Clasificación de la obra	317
1.2. El análisis	317
1.2.3. La metáfora en la poesía religiosa	318
1.2.3.1. Las décimas a la conciencia: con- ceptismo de Feijoo	318
1.2.3.2. Desengaño y conversión de un pe- cador	320
1.2.3.2.1. La estructura compleja(cua- dros de lectura)	321
1.2.3.2.2. Las metáforas y el texto	338
1.2.4. La poesía de circunstancias	342
1.2.5. La poesía amorosa	345
1.2.6. Poesía burlesca	352
1.2.7. Las raíces barrocas en la poesía de Fei- joo	353
1.2.7.1. La complacencia "intelectual" y la metáfora. El idealismo carte- siano	353
1.2.8. La poesía de Feijoo y el pensamiento de la primera mitad de siglo: la poesía "no- vadora"	354
1.2.9. El "no sé qué" y la poesía de Feijoo	356
1.2.9.1. La observación en la poesía de Feijoo:el "amor a la verdad" ...	358
1.2.10. Conclusión	361
2. <u>José Antonio Porcel y Salablanca</u>	362
2.1. Clasificación de la obra	362
2.2. Análisis de los poemas mitológicos	363
2.2.1. La mitología y la metáfora	363
2.2.2. <u>El Adonis</u>	365
2.2.2.1. <u>El Adonis</u> y la Academia del Trí- pode de Granada:el gongorismo ..	366

	<u>Págs.</u>
2.2.2.2. Las fuentes	368
2.2.2.3. La estructura: los componentes del poema y su división	370
2.2.2.3.1. La variedad métrica	384
2.2.2.3.2. Un elemento aglutinador: la in- tención moral y didáctica ...	384
2.2.2.3.3. El diálogo y la fábula	386
2.2.2.3.4. La Fábula narración no lineal: la estructura geométrica	387
2.2.2.4. La metáfora como elemento textua- lizador	388
2.2.3. Los restantes poemas mitológicos	395
2.2.4. La estructura de la metáfora: estructura gramatical	401
2.2.5. Estructuras complejas	403
2.2.5.1. La isotopía mantenida: metáfora prolongada	403
2.2.5.2. Metáforas encadenadas	405
2.2.5.3. Metáforas dobles	407
2.2.5.4. La metáfora y otros recursos li- terarios: la comparación	408
2.2.5.5. La metáfora y las reducciones por combinación	411
2.3. La poesía de circunstancias	411
2.3.1. Poemas de circunstancia menor	411
2.3.2. La circunstancia solemne	416
2.4. La poesía religiosa	417
2.5. La poesía burlesca	417
2.5.1. La influencia de Quevedo	419
2.6. Conclusiones: los diversos estilos de Porcel ...	420
3. <u>Ignacio de Luzán</u>	420
3.1. Clasificación de la obra	420
3.2. El análisis	421
3.2.1. Tópicos metafóricos	421

XII

	Págs.
3.2.1.1. Los tópicos metafóricos y la poética	426
3.2.2. Las estructuras sintácticas	427
3.2.3. Otros rasgos de la lengua poética de Luzán: la comparación	429
3.2.3.1. Las alusiones	432
3.2.4. Las huellas de Góngora	434
3.3. Conclusiones	436
4. <u>Nicolás Fernández de Moratín</u>	437
4.1. Los temas ilustrados en la poesía de don Nicolás Fernández de Moratín	437
4.1.1. La sátira	438
4.1.2. La "Metapoesía"	441
4.1.3. El ideal de la vida apacible	442
4.1.4. La poesía anacreóntica	444
4.2. La ideología ilustrada y la renovación de géneros literarios en don Nicolás Fernández de Moratín	445
4.3. El análisis textual: los tópicos metafóricos en la obra de don Nicolás Fernández de Moratín ...	447
4.3.1. Las estructuras complejas	450
4.3.2. Las alusiones	451
4.4. Conclusión	452
Notas al capítulo II	453

III.- A MODO DE CONCLUSION: ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO
A LA METAFORA Y LA POESIA DE LA PRIMERA MITAD DEL SI-
GLO XVIII

1. Literatura y contexto en la primera mitad del siglo XVIII	461
1.1. Algunas cuestiones previas	461
1.2. Evolución y corrientes literarias	461
1.3. De nuevo sobre la Academia del Buen Gusto	462
1.3.1. Los "credos" poéticos de los componentes de la Academia del Buen Gusto	462

XIII

	<u>Págs.</u>
1.3.1.1. Una poética barroca: "El Juicio Lunático"	464
1.3.1.2. La poética neoclasicista: un texto de Velázquez	465
1.4. Las mutuas influencias: la poesía de circunstan- cias y la difusión del "nuevo gusto"	468
1.4.1. Dos coincidencias entre Forcel y Luzán: las composiciones dedicadas a la corona ción de Fernando VI	469
1.4.1.1. El elogio de la virtud	470
1.5. Ideas poéticas e ideología en la primera mitad del siglo XVIII	471
1.5.1. El modelo del siglo XVI	472
1.6. Las ideas poéticas y la "forma mentis" en la primera mitad del siglo XVIII: racionalismo y sensualismo	473
2. Algunas conclusiones	475
2.1. Tradicionalidad de la metáfora en la primera mi- tad del siglo XVIII	475
2.2. Las corrientes poéticas de la primera mitad del siglo XVIII	476
Notas al capítulo III	479
BIBLIOGRAFIA	482

INTRODUCCION

A pesar del interés que se ha suscitado en estos últimos años -- por el siglo XVIII, tan olvidado e incomprensido en épocas anteriores, y los esfuerzos encaminados a darnos un mejor conocimiento de él, todavía la literatura de esta centuria sigue ofreciendo al investigador el aliciente de un campo de estudio casi inexplorado, -- capaz de proporcionar alguna que otra sorpresa al que se adentra -- en él. Tal vez fuera esta la razón fundamental que me llevó a interesarme por este siglo y precisamente por la poesía, parcela de su producción literaria aún menos conocida y más discutida que todas las demás.

Comencé mi investigación sin ningún apriorismo, con el fin de -- elaborar mis hipótesis a la vista de los resultados. El primer --- acercamiento al tema me impuso la necesidad de poner límites que -- hicieran el estudio abaricable y me permitieran llevarlo a cabo con la profundidad necesaria. El primer límite fue el cronológico que quedó establecido alrededor del medio siglo, concretamente, en --- 1760, para abarcar la producción poética de los reinados de Felipe V y Fernando VI, sin contar el efímero de Luis I; hasta esa fecha no se puede hablar de literatura ilustrada, es después de 1760 --- cuando empiezan a aparecer las obras que la crítica califica de -- propiamente dieciochescas. Está centrado, pues, este trabajo en la época más conflictiva del siglo, desde siempre considerada una mera transición.

La complejidad de la poesía de estos años, me llevó a establecer un segundo límite que esta vez afectó a los autores sobre cuya obra debía efectuar mi análisis; seleccioné cuatro: Fray Benito Jerónimo Feijoo, José Antonio Porcel y Salablanca, Ignacio de Luzán y Nicolás Fernández de Moratín. Por supuesto no es una selección -- hecha al azar, con estos autores quedan bien representadas, según creo, las principales corrientes poéticas que configuran estos primeros años del siglo,

El resultado de este primer acercamiento es la primera parte del trabajo en la que he abordado el concepto de ilustración, con especial atención a la ilustración española; el estado actual de la periodización de la literatura del siglo; el ambiente literario en que se llevó a término la creación de los autores seleccionados; y los problemas textuales que la obra de cada uno presenta.

La segunda parte está dedicada al análisis; éste se lleva a cabo en el capítulo segundo, mientras que en el primero, todo él dedicado a los presupuestos teóricos, he intentado, a la luz de las últimas investigaciones en torno al tema, construir una teoría de la metáfora que me permitiera explicar de un modo adecuado el funcionamiento de esta figura en los textos que forman el corpus de la investigación.

He elegido la metáfora como centro del análisis de la lengua poética, porque son de sobra conocidas las polémicas y discusiones que en torno a esta figura se suscitaron en los primeros años del siglo, cuyos planteamientos y resultados son hasta tal punto representativos de los "gustos" de la época, que la actitud que cada autor toma ante este recurso, ya permite relacionarle con una determinada corriente estética; claro que, precisamente el análisis nos ha permitido comprobar hasta qué punto las ideas que se defendieron en las poéticas de estos años del siglo se llevaban a la práctica en las obras y de qué manera se hacía.

Quiere esto decir que en nuestros análisis hemos tenido siempre en cuenta lo que Russell P. Sebold en su introducción a La Poética de Luzán ha llamado la "forma mentis", es decir la "mentalidad" de la época a la que hay que sumar las circunstancias históricas y también, la tradición literaria de la que partían nuestros autores.

Aunque el punto de partida de nuestro acercamiento a la lengua poética es la metáfora no quiere decir que sea el único rasgo de ella que hemos tenido en cuenta, ha sido necesario en cada caso comprobar el funcionamiento de esta figura con otros elementos que conforman la expresión literaria de estos años, máxime, cuando nuestro punto de arranque ha sido siempre el texto.

A causa de los diversos componentes que se han ido incorporando a lo largo del análisis, nuestras conclusiones han sido dobles; --

XVI

por un lado las que se refieren a la propia metáfora y la poesía - del período señalado; por otro, aquellas en las que he intentado, a la vista de los datos aportados por el análisis, describir el -- complejo mosaico de corrientes y estilos propios de la poesía de -- los primeros años del siglo ilustrado.

P R I M E R A P A R T E

C A P I T U L O I

CAPITULO I : EL CONCEPTO DE ILUSTRACION

1. La Ilustración europea.

- 1.1. Ideas filosóficas de la Ilustración.
 - 1.1.1. Las raíces del pensamiento ilustrado
 - 1.1.2. El método
 - 1.1.3. La razón
- 1.2. El pensamiento religioso en el siglo XVIII
 - 1.2.1. La herencia de los siglos anteriores
 - 1.2.2. La Iglesia y el pensamiento ilustrado
- 1.3. Las ideas políticas del siglo XVIII
 - 1.3.1. Gobierno y sociedad
 - 1.3.2. El Despotismo ilustrado (y el pensamiento del - siglo XVIII)
 - 1.3.3. La realidad histórica del siglo XVIII

2. La Ilustración española.

- 2.1. Los comienzos de la Ilustración en España
 - 2.1.1. El ambiente científico y cultural en España a fi nales del siglo XVIII
 - 2.1.2. Apuntes sobre la situación económica española a fines del siglo XVII
- 2.2. Los comienzos del nuevo pensamiento científico en España
 - 2.2.1. La Carta Philosophica-medica-chymica del Dr. D. Juan Cabriada
 - 2.2.2. La polémica en torno a la obra de Cabriada
- 2.3. Las raíces "autóctonas" de la Ilustración Española
 - 2.3.1. La "Carta dedicatoria a D. José Patiño" de D. An

tonio Mayans y Siscar: un programa "novador"

2.3.2. La Ilustración y el pensamiento erasmista del -
siglo XVI

2.4. Influencia europea en la Ilustración española

2.4.1. Nótas sobre la influencia europea y la hetero-
geneidad de los ilustrados españoles

2.4.2. Los comienzos de la Ilustración española y el -
advenimiento de los Borbones.

2.5. Conclusiones

CAPITULO I: EL CONCEPTO DE ILUSTRACION

1. La Ilustración europea

El siglo XVIII fue la culminación de una profunda crisis de la que surgió una nueva etapa histórica. La palabra crisis supone cambio súbito y, en este sentido, se habla de la revolución que trajo consigo muchas rupturas con el pasado y una nueva concepción del mundo que, necesariamente, afectó a todos los órdenes de la vida.

Las renovaciones son evidentes, pero, a veces, las luces del siglo nos deslumbran y no nos permiten ver que éste forma parte de un natural proceso histórico y por ello presenta un rasgo que se ha dado con mayor o menor claridad en toda la historia de la humanidad; tal y como decía Ortega toda la historia es transición, cuando un movimiento cultural está en auge, aparecen los rasgos -- que van a caracterizar a su contrario y, a su vez, ciertas características de una determinada etapa histórica pasan a formar parte de las etapas siguientes. Hay procesos históricos que se cumplen en el marco convencional de las épocas y de los siglos; otros precisan de varias épocas, de varios siglos para cubrir su ciclo normal. Este rasgo se presenta potenciado en el siglo XVIII. Este hecho evidente explica que muchas características del Humanismo renacentista, como veremos más detenidamente, permanecieran y hasta parece que resurgieron en la Ilustración. Por esta misma razón se explica que dentro del propio movimiento ilustrado se formasen las fisuras por las que se iba a escapar el racionalismo tan duramente conquistado; las "luces" generaron las "anti-luces". De ahí que -- los elementos de destrucción puedan ser considerados tan propios del pensamiento del siglo como los constructivos. El pensamiento de Rousseau tiene sus raíces en la Ilustración, como afirma Cassirer (1), es plenamente ilustrado, aunque algunos de sus presupuestos se convirtieran más tarde en la bandera del romanticismo.

Todo esto nos evidencia que el siglo XVIII se presenta rebelde para el estudioso, no se deja encerrar en los moldes convencionales, una compleja red de ideas bulle debajo de la etiqueta de --- Ilustración.

Esta complejidad queda manifiesta en los estudios que se han he

cho del siglo en diferentes áreas. Grimberg, al tratar de la cultura del siglo XVIII, afirma que no es "un conjunto coherente", en su seno coexistieron tendencias incluso contradictorias:

"En viva paradoja, los más elevados ideales y el más desenfrenado materialismo parecían ir de acuerdo, así como el humanitarismo más abnegado aparecía yuxtapuesto a un cinismo agresivo"(2).

Al referirse a los pensadores ilustrados españoles, Vicente Palacios Atard encuentra que

"los hombres del XVIII ... son contradictorios. -- Quiere esto decir que, lejos de presentar esquemas -- doctrinales sistemáticos sólidamente consecuentes consigo mismos, ofrecen unos cuadros mentales alógicos y llenos de contradicciones internas" (3)

y la respuesta a este comportamiento la encuentra en el hecho de que estos hombres "han sido conformados intelectualmente por fuerzas morales diversas, divergentes, y hasta radicalmente inconciliables".

Françoise Lopez, en su interesante revisión de los criterios sobre el siglo XVIII español, acusa a la historiografía tradicional de presentar una visión del siglo "demasiado unitaria" y añade:

"La Ilustración, a nuestro parecer, no fue, ni mucho menos una filosofía única, perfectamente homogénea, sino la convergencia momentánea, provisional, de ciertas tendencias ideológicas distintas y en algunos puntos opuestas". (4)

En esta misma idea insiste Jean Deprun al trazar el panorama de la filosofía europea del siglo, se opone a Cassirer que tituló su magnífico trabajo, La filosofía de la Ilustración, para considerar que "existe -existió- un espíritu de las luces, expresado -- por unas filosofías de las luces." (5).

Se habla, en resumen, de "actitudes", "convergencia momentánea", de "filosofías de las luces", todo ello nos prueba que es imposible encontrar una definición precisa de Ilustración, desde la que podríamos enfrentarnos a los problemas del siglo, y no existe, porque, tal y como afirma Domínguez Ortiz, igual que "todo movimiento

que abarca la integridad de los aspectos vitales, la Ilustración no es susceptible de ser encerrada en una definición precisa"(6). De esta forma las posibles definiciones han de ser entendidas en un -- sentido muy amplio, hay que trazarlas desde diversos ángulos y, todo lo más, sintetizarlas en puntos esenciales como la que ofreció -- el Dr. Koch y que recoge Domínguez Ortiz (7).

Nuestro acercamiento al fenómeno de la Ilustración lo vamos a -- trazar desde tres perspectivas esenciales: el pensamiento filosófico, la problemática religiosa y las concepciones de sociedad y estado. Primero lo estudiaremos en Europa y después será necesario hacer algunas precisiones en el caso concreto de España. Reconozco -- que estos puntos son insuficientes para abarcar un fenómeno tan amplio, se noten vacíos tan importantes como el que corresponde al -- pensamiento económico, tampoco el pequeño estudio realizado en cada apartado alcanza a la totalidad de los hechos; se trata tan sólo de una aproximación, de obtener unos presupuestos esenciales que nos -- permitan enjuiciar adecuadamente los hechos literarios que nos ocuparán fundamentalmente.

1.1.1 Admitida la complejidad del concepto de Ilustración y la necesidad de abordar su contenido desde diversas perspectivas, hay un aspecto que debemos examinar en primer lugar, porque es el origen -- de toda la problemática del siglo.

Para Cassirer (8) la forma de pensamiento de la época ilustrada es deudora de las corrientes filosóficas del siglo XVII : la que -- procede de Descartes y más tarde, sobre todo a través de Wolff y -- Baumgarten, la procedente de Leibniz. Para Julián Marías (9) el pensamiento ilustrado puede situarse en la corriente empirista, tendencia filosófica que había surgido en Inglaterra de una forma paralela al cartesianismo continental. El situar la Ilustración en esta -- línea de pensamiento no supone anular otros elementos que formaron parte de ella; así, Julián Marías reconoce también la influencia -- del "racionalismo idealista y, en última instancia, del cartesianismo"(10), pero basa la conexión con el empirismo en dos razones: la propia influencia que éste tuvo de los movimientos coetáneos continentales y porque

"la ilustración, en la escasa medida en que es filosofía se ocupa más de las cuestiones del conocimiento que de las metafísicas, y sigue los caminos empiristas, extremándolos hasta el sensualismo absoluto". (11)

La presencia del empirismo juega un papel básico en las soluciones de los problemas abordados por la Ilustración. Para Julián Marías, que reconoce en la historia de la filosofía grandes momentos de especulación metafísica que suelen seguirse de depresiones, la Ilustración se sitúa en un momento de decadencia:

"Después de casi una centuria de intensa y profunda actividad filosófica, encontramos una nueva lguna en que el pensamiento filosófico pierde su tensión y se trivializa. Es una época de difusión de -- las ideas del siglo anterior". (12)

El autor nos ofrece en este párrafo una de las características del pensamiento ilustrado que no quiso ser una especulación intelectual, sino que trató de intervenir en la forma de vida del hombre. Las ideas ganan en extensión a costa de perder profundidad y los filósofos del siglo XVIII serían los divulgadores de ideas --- "que -en otra forma y con otro alcance- fueron pensadas por las -- grandes mentes europeas del siglo XVII"(13). De este carácter divulgador de los ilustrados se desprenden algunas consecuencias importantes: las ideas, que interesan como tales, forman parte de la -- historia del hombre y ponen las bases de la época moderna, sobre -- las cuales pensamos aún; para que el pensamiento se difunda, tiene que variar la forma de ser presentado y la literatura, en todas sus formas, se convierte en su más importante vehículo (14).

Volvamos ahora a la dependencia del pensamiento del siglo XVIII de los sistemas filosóficos anteriores, a este respecto dice Cassirer:

"No ha hecho más que recoger su herencia; la ha dispuesto y ordenado, desarrollado y aclarado, mejor que captar y hecho valer motivos intelectuales origi nales ." (15)

Pero, a pesar de esta dependencia de la filosofía anterior, el

XVIII presenta también sus diferencias específicas. Por eso será - necesario que nos planteemos algunos puntos concretos de su forma de pensamiento para comprobar cómo se administró la herencia recibida y qué aportó la Ilustración.

1.1.2 Una primera diferencia presenta la filosofía del siglo XVIII respecto de la del siglo anterior: frente al "espíritu de sistema" con que éstos operaron, los ilustrados se distinguieron por el "espíritu sistemático". Los hombres del XVIII pierden la fe en los -- grandes sistemas y sobre todo, dudan de que, partiendo de una hipótesis cualquiera para llegar a los hechos, se obtenga un conocimiento cierto. Rechazan la deducción que había presidido el pensamiento del XVII, y, por lo tanto, tienen que emplear un nuevo método; esta es la cuestión fundamental.

El propio D'Alembert, figura clave de la Ilustración, en su artículo "Experimental" en la Enciclopedia nos explica cuál ha de ser el nuevo modo de operar y nos cuenta detalladamente su historia:

"Los antiguos ... no desdeñaron la física experimental tal como ordinariamente nos imaginamos. Comprendieron muy pronto que la observación y el experimento eran los únicos medios de conocer la naturaleza ... cuando hablo de la aplicación que los antiguos dieron a la física experimental, no sé si hay - que tomar la palabra en un sentido más amplio. La física experimental gira sobre dos ejes que no hay que confundir, el experimento propiamente dicho y la observación. Esta, menos rebuscada y menos sutil, se limita a los hechos que tiene ante los ojos, a ver bien y a detallar los fenómenos de toda especie que ofrece el espectáculo de la naturaleza. Aquel por el contrario, intenta penetrar más profundamente, robarle lo que esconde, crear en cierta manera, mediante la diferente combinación de los cuerpos, nuevos fenómenos para estudiar ... el método que los antiguos - seguían, cultivando la observación más que el experimento, era muy filosófico y el más adecuado de todos

para dotar a la física de los más grandes progresos - de que fue capaz aquella primera edad del espíritu humano ... "

D'Alembert encuentra este "espíritu" incluso en las obras de Aristóteles, cuya deformación se debe a sus seguidores en "los siglos oscuros", sin embargo también en estas "épocas tenebrosas" hubo --- unos cuantos "genios superiores":

"El monje Bacon, demasiado poco conocido y demasiado poco leído hoy, debe situarse entre el número de esos espíritus de primer orden (...). El canciller Bacon, inglés como el monje ... Descartes que lo siguió (...), abrió algunos caminos en la física experimental, pero la recomendó más que practicarla, quizá fue eso lo que le condujo a varios errores (...). Poco a poco la física de Descartes sucedió en las escuelas a la de Aristóteles, o mejor a la de sus comentaristas. Si todavía no se alcanzaba la verdad, al menos se estaba en el camino (...). Surgió Newton y demostró por primera vez lo que sus predecesores no habían hecho - más que entrever: el arte de introducir la geometría en la física y de formar, al juntar el experimento al cálculo, una ciencia exacta, profunda, luminosa y rueva". (16)

Está claro que teniendo como base el procedimiento analítico de Descartes y el que Newton aplicó al estudio de los fenómenos físicos, la Ilustración invierte el "modus operandi": del método deductivo, clásico en la formación de los grandes sistemas del siglo --- XVII, pasa al inductivo, básico para la formación de un nuevo concepto de "ciencia".

Conviene ahora ver cual es esa ciencia "luminosa" en la que --- D'Alembert pone tantas esperanzas, para ello es necesario que abordemos cuales fueron sus "objetos" fundamentales.

Para Puy (17), dados los presupuestos metodológicos con que la Ilustración opera, el objeto de esta forma de pensamiento ha de ser la Naturaleza; efectivamente, si este objeto no es el único, sí se puede considerar el fundamental.

En la forma de asumir la naturaleza la Ilustración es, como demuestra Cassirer, un eslabón más de un proceso iniciado antes. Para los sistemas escolásticos la perfección de la naturaleza no podía hallarse en sí misma, para alcanzar la auténtica perfección era preciso tener la ayuda sobrenatural. Como observa Cassirer en esta concepción del mundo no hay colisión entre la razón humana y la revelación, su cometido fundamental es la "armonización" de estos dos mundos:

"Para el pensamiento medieval, lo mismo en el campo teórico que en el práctico, subsiste, junto a la ley divina, una esfera propia, relativamente independiente de ley natural, una esfera que es accesible a la razón humana y que puede ser dominada y penetrada por ella". (18)

Este sistema medieval se vio gravemente alterado en el Renacimiento que "cancela el dualismo entre hacedor y criatura" (19). --- Dios no está fuera de la naturaleza, no es el "motor", está "comprometido en el movimiento". La naturaleza posee la capacidad de "autoformación" y en esta capacidad se encuentra el elemento divino. La cualidad fundamental que le presta la presencia divina es que las leyes que rigen la naturaleza, están presentes en ella misma, no fuera; por lo tanto no es necesario buscarla en la revelación, es suficiente la observación. Para Cassirer aquí está el comienzo de la concepción científico-matemática de la naturaleza, cuyos resultados han de expresarse, necesariamente, por leyes, "La observación sensible tiene que aliarse con la medición exacta y de ambas surgir la nueva forma de teoría natural" (20). Explica el ilustre filósofo que, si la Iglesia se enfrentó con las formas del pensamiento renacentista, no fue por los descubrimientos que realizaba, sino por los nuevos fundamentos sobre los que se asentaba:

"Junto a la verdad de la revelación se presenta ahora la verdad de la naturaleza, autónoma, propia y radical. Esta verdad no se nos ofrece en la palabra de Dios, sino en su obra, no descansa en el testimonio de la Escritura o de la tradición sino que se halla constantemente ante nuestros ojos (...). No es -

posible revestirla de puras palabras, pues la expresión correspondiente y adecuada es la de las formas matemáticas, las figuras y los números..." (21)

Newton supone una cumbre en esta forma de pensamiento, porque, si hasta él las leyes tan sólo se podían aplicar a unos cuantos fenómenos parciales, con el principio de la gravitación universal ponía, por fin, una ley general en las manos del hombre. Así se valoró en el siglo XVIII que, siguiendo por este camino, abrigaba la esperanza de penetrar en el orden interno de la naturaleza y alcanzar el mecanismo de la creación y según afirma Cassirer:

"A la pura autolegalidad de la naturaleza corresponde la autonomía del entendimiento que la filosofía de la Ilustración trata de mostrar, en un mismo proceso de emancipación espiritual". (22)

Los ilustrados luchan desesperadamente por emancipar la nueva ciencia de cualquier yugo, de cualquier norma preconcebida, porque su fin era llegar a la verdad a través de la crítica. Naturalmente esta ciencia tenía que rechazar la teología en la forma escolástica que había subsistido hasta el siglo XVIII.

El nuevo método penetró, durante el XVIII en otros campos del saber distintos de los puramente físicos o matemáticos, no se puede independizar de cualquier manifestación del siglo porque es la base de todas ellas: la política, el derecho, la filosofía, la psicología, alcanzó, incluso a las creaciones artísticas como la literatura; todo se regía por los mismos principios que la física. El extender el campo de las nuevas formas de pensamiento es una superación, por parte del XVIII, de la filosofía del XVII, tal y como señala Cassirer. Además tiene una consecuencia fundamental para la comprensión de algunos aspectos del siglo, se trata de la confusión que se dio entre campos del saber que hoy están perfectamente delimitados, ciencia natural y filosofía se mezclan (23). Esta ausencia de fronteras claras tiene, a su vez, muchas repercusiones, una de ellas es la variación que experimenta el contenido semántico de la palabra filósofo con el cual se denomina en la Ilustración, muy frecuentemente, al físico, pero es que también usado en su acepción actual sufre un profundo cambio:

"La fisonomía del filósofo se transforma: menos - teólogo (...), menos erudito (...), es, cada vez más, el hombre íntegro que se mantiene al corriente del - avance de las ciencias, toma parte en todas las dis- - putas (...), se apasiona por las cuestiones de teo- - ría política (...) o por la acción (...) y, sobre to- do, se convierte en hombre de letras: la filosofía, en adelante, se expresa mediante cuentos, obras de - teatro (...), novelas (...). En todas partes se re- - flexiona sobre la estética, de la que, con Baumgar- - ten (1750), se soñará hacer una ciencia." (24)

es decir, un pensador diferente para una nueva forma de pensamien- to.

1.1.3 En esta forma de enfrentarse con la naturaleza y el mundo -- hay una valoración de las facultades del hombre que no se había da- do en los siglos anteriores. Esta valoración es, como en otros ca- sos, la culminación del proceso iniciado en el Renacimiento. El -- hombre ilustrado pretende enfrentarse a todos los problemas con el análisis y la inducción como armas, sometiendo todo conocimiento a juicio crítico antes de aceptarlo; es lógico que la razón, aliada necesaria y fundamental, pase a ocupar un primer plano. Como afir- ma Sarrailh "La razón fue objeto de un culto universal por parte - de todos los filósofos del XVIII"(25). A finales del siglo E. Kant se planteó, por primera vez, la posibilidad de contestar a una in- terrogante: ¿qué es la Ilustración?, y en un trabajo que responde precisamente a este título nos ofrece una primera definición:

"La Ilustración consiste en el hecho por el cual el hombre sale de la minoría de edad. El mismo es - culpable de ella. La minoría de edad estriba en la incapacidad de servirse del propio entendimiento -- sin la dirección de otro. Uno mismo es culpable de esta minoría de edad, cuando la causa de ella no ya ce en un defecto del entendimiento, sino en la fal- ta de decisión y ánimo para servirse de él, sin la conducción de otro. ¡Sapere Aude!! Ten valor de ser-

virte de tu propio entendimiento!. He aquí la divisa de la Ilustración."(26)

Paul Hazard al comentar la definición de Kant encuentra la culpabilidad del hombre en que "no había tenido valor para servirse de la razón"(27).

Desde Kant, las definiciones de la Ilustración que tienen en cuenta el papel preponderante de la razón, han proliferado. Francisco Puy considera que el problema de la Ilustración puede reducirse al diálogo entre la razón y la naturaleza, esta última se presentaba a los ilustrados invadida de tinieblas, mientras que la razón venía a ser "un rayo de luz", así, utilizando una metáfora cara a los propios pensadores del XVIII, define la Ilustración como "la tarea de iluminar la naturaleza con la razón". (28)

Como advierte Cassirer, la palabra razón, cargada de historia, - puede también resultar equívoca y encuentra una diferencia fundamental entre el contenido del término en el siglo XVIII y el que tenía en el XVII. Para los pensadores de este último siglo la razón venía a ser un depósito de verdades, para los ilustrados tan sólo un instrumento para poseerla. Al enfrentarse al mundo con el nuevo método, el espíritu tiene que contemplar los hechos en su diversidad para - llegar a poseer su unidad, textualmente dice Cassirer:

"estas direcciones consideradas objetivamente parecen divergentes, pero las diferentes energías del espíritu se adensan en un centro de energía común -- (...). Cuando el siglo XVIII quiere designar esta -- fuerza, cuando pretende condensar su esencia en una sola palabra apela al sustantivo razón"(29)

La razón para los ilustrados era, pues, como una "energía" capaz de llevar a cabo un doble proceso: diversificar primero, hasta tener - una garantía de certeza, para después construir, acomodar "las partes de un todo según una regla que ella misma dispone"(30).

De esta valoración de la razón surge la idea de hombre como --- "animal razonable" que, aunque convive con otras, parece ser el punto común de la mayoría de los ilustrados (31).

Con el valor de usar su propia razón el hombre ilustrado se invadió de un enorme optimismo, pensaba penetrar en las tinieblas, en -

los misterios, justo hasta donde sus medios se lo permitieran, hasta donde fuera capaz de alcanzar su razón; ya era mucho. Si había algo más allá no había necesidad de plantearlo, porque tenían la certeza de que la creación se había hecho a la medida del hombre y éste podía y debía abarcarla. Nuevo punto de fricción con la Iglesia, la religión había rodeado al hombre de misterios para dominarlo e impedir que alcanzara la felicidad en este mundo, felicidad a la que, sin duda, tenía derecho. Tiene una enorme fe en el progreso, a este respecto basta recordar, de nuevo, las palabras de Kant:

"Una época no se puede obligar ni juramentar para poner a la siguiente en la condición de que le sea imposible ampliar sus conocimientos (sobre todo los muy urgentes), purificarlos de errores y, en general, promover la ilustración. Sería un crimen contra la naturaleza humana, cuya determinación originaria consiste justamente en ese progresar" (32).

Para Kant la Ilustración es sólo un camino por el cual ha de avanzar, sin cesar, el hombre, "el buen camino" como advierte Hazard. Y continúa Kant:

"Todavía falta mucho para que la totalidad de los hombres, en su actual condición, sean capaces o estén en posición de servirse bien y con seguridad del propio entendimiento, sin acudir a extraña conducción. Sin embargo ahora tienen el campo abierto para trabajar libremente por el logro de esa meta y los obstáculos para una ilustración, general, o para la salida de una culpable minoría de edad, son cada vez menores (...). Desde este punto de vista, nuestro tiempo es la época de la ilustración." (33)

Esta liberación del entendimiento y el necesario progreso podía dar lugar a diversas tendencias, así sucedió en el XVIII (34). Para concluir esta revisión del pensamiento del siglo debemos referirnos a una de ellas: el materialismo, que estuvo presente en el XVIII y que se relaciona, íntimamente, con el derecho a la felicidad que aludíamos antes.

Según señala Julián Marías (35) la corriente materialista se --

inició en la teoría sensualista de Condillac en la que se concibe al hombre como una estatua que pasaría a tener la "conciencia humana completa" al irle adjudicando los diversos sentidos. En Condillac todavía cuenta Dios en este proceso; un paso más y quedaría eliminado. De esta corriente deriva un concepto de hombre diferente al racionalista que ya hemos visto, se trata del hombre-máquina que responde al título de la obra de La Mettrie, (L'homme machine), el materialismo está representado fundamentalmente por el barón de Holbach.

1.2.1 Muchos elementos que constituyen la forma de pensamiento --- ilustrado colisionaron inmediatamente con la Iglesia. El proceso --- era antiguo y había comenzado con el Humanismo. Los incidentes se iniciaron en un doble frente: por un lado con la Reforma y su respuesta la Contrarreforma que dividió a la Iglesia europea; por --- otro lado, dentro del Humanismo, se empezó a fraguar un nuevo concepto de ciencia, que, tras largo camino y numerosos obstáculos, --- conseguiría, por fin, emanciparse de la Teología, tal y como hemos visto en el apartado anterior. Ambos fenómenos, cuyas consecuencias alcanzaron al siglo XVIII, están muy relacionados entre sí.

La división de la Iglesia, además de la perturbación que suponía para los cristianos tener que admitir el hecho de que Dios había --- permitido la escisión, marcó a los distintos países de tal manera que el pensamiento no evolucionó de la misma manera en los que opta --- ron por una u otra solución. Julián Marías(36) advierte que mientras los países afectados por la Reforma desarrollaban la ciencia natural, los de la Contrarreforma se fijaban más en el derecho natu --- ral, en ambos existe un punto común: el interés por la naturaleza que ocupa el primer plano en las inquietudes de los ilustrados, co --- mo hemos tenido oportunidad de ver. Pero es evidente que mientras unos avanzaban rápidamente por el camino de la secularización, los otros parecían estancarse, obstinadamente, en otro orden de ideas, porque en ellos la Iglesia conservaba el poder suficiente para fre --- nar la emancipación del pensamiento. En gran parte este distinto --- orden de posibilidades se debe a un hecho que observa muy acertada --- mente Julián Marías (37). Para él, el "libre examen" introducido en

la Iglesia protestante era el germen de su destrucción, si cualquier cristiano podía enfrentarse por sí mismo con los textos sagrados y obtener una interpretación válida, la Iglesia no era más que un estorbo entre el hombre y Dios. Además, frente a la unidad católica, tendría que producirse la atomización de la iglesia protestante.

Este planteamiento de los hechos está en el fondo de la tesis mantenida por Richard Herr, para el que la Ilustración consistió, fundamentalmente, en un proceso de secularización de la cultura -- que rompió con el mundo medieval:

"Cuando el apogeo de la cultura de la ----
edad media hubo llegado a su término, el espíritu in
tellectual de Europa sufrió lentamente una evolución
que culminó en el siglo XVIII. La religión, base en -
que los hombres de la edad media apoyaban el razona-
miento de los problemas vitales, fue poco a poco de-
salojada de su posición encumbrada, por conocimien-
tos de carácter más secular. Paralelamente, aumentó
la libertad para expresar ideas heterodoxas." (38)

Para el autor este fenómeno se dio primero en los países protes-
tantes, así, la clave para entender la Ilustración en los países -
católicos está en el hecho de haber entrado con retraso en este en
granaje.

Para Hazard (39) es también un hecho fundamental el planteamien-
to de los problemas religiosos en la Ilustración, considera que ~~2-~~
Dios fue sometido a juicio durante el XVIII y que, si bien es ver-
dad que el Dios de los protestantes tenía algunos atenuantes, es -
decir, encajaba mejor en la mente ilustrada, compareció a juicio -
exactamente igual que el de los católicos. Este hecho es importan-
te, porque lo cierto es que tanto la Iglesia católica como la pro-
testante se vieron afectadas, las dos salieron transformadas, aun-
que en sentidos diferentes.

1.2.2 Conviene que nos detengamos ahora en ver qué papel tuvo la -
Iglesia en las corrientes de pensamiento del siglo XVIII.

Hemos visto cómo los planteamientos de la ciencia en el Renaci-

miento, tal y como se presentan en Giordano Bruno y Galileo, habían chocado con las autoridades eclesiásticas, porque su tratamiento afectaba a la base teológica mantenida por la Iglesia católica. La inquietud estaba justificada, porque, a partir de ellos, el lugar de Dios en el mundo empieza a desplazarse (40).

El caso es que al planteamiento de la existencia de Dios le alcanzan los grandes hitos del pensamiento ilustrado: el culto por la razón, al que ya nos hemos referido. Era imposible que Dios hubiera complicado la creación hasta tal punto que fuera imposible encontrarle en ella, y, por arte del deísmo, se da con una fórmula gracias a la cual Dios, que pasa a ser el Ser Supremo, puede ser alcanzado tan sólo a través de la razón. Tal y como lo expone Julián Marías (41) la religión quedaría reducida a un contenido mínimo que todos los hombres tendrían en común. Los problemas empezaron cuando algunos pensadores cayeron en la cuenta de que este "contenido" no estaba presente, de un modo tan general, en la mente humana. Además el asunto era más complejo, quedaba el problema de la dualidad del hombre, formado por materia y espíritu. La dualidad no se mantuvo íntegra por mucho tiempo, he aludido al fenómeno en el apartado anterior cuando me refería a la corriente materialista en la Ilustración. Esta corriente, tal vez no representativa del siglo, como afirma Cassirer, pero cuya importancia no podemos desestimar, se constituyó en la gran enemiga de la religión. Como hemos visto, en principio no rozó de un modo insalvable con la Iglesia, Locke aventuró la posibilidad de que la materia, por obra de Dios, tuviera la cualidad de pensar; la dualidad de sustancias en el hombre no era necesaria. Voltaire recoge la idea y, según Hazzard, (42) la difunde entre sus lectores de esta forma, aunque con sus íntimos operaba ya de una forma más extrema. El problema se agudiza y aparece, en competencia con el deísmo, el ateísmo. Los deístas acusaban de ciertas "remilgos" a los teístas, y los ateos les acusaban a ellos de idéntico defecto, considerando que un deísta era el "hombre que no tenía bastante debilidad para ser cristiano, ni bastante valor para ser ateo" (43).

Además del propio lugar de Dios, que era discusión básica, los nuevos planteamientos de la ciencia alcanzaron a las Sagradas Es-

crituras, se discutieron problemas como el del pecado original: no era justo que el hombre del XVIII pagara la culpa de un delito tan lejano. Se planteó también el problema de la Creación: no se admitían los siete días fijos de duración; y se encontraron las bases científicas de algunos hechos como el diluvio universal.

Estas ideas, a las que se sumaban los muchos enemigos que la -- Iglesia se había creado al ingerirse en los asuntos temporales, -- dieron lugar a constantes ataques por parte de los ilustrados, a -- los que se unían los propios gobiernos que combatían contra el poder de la Iglesia en los asuntos del mundo. El problema así planteado, tan sólo lo está en sus líneas generales; como España jugó en este tema un papel fundamental, volveré sobre el asunto más adelante.

1.3.1 Hay dos pilares básicos en la antigua concepción del mundo -- hemos visto cómo uno de ellos, la Iglesia, se ve removido en los -- umbrales de la historia moderna; la "insurrección" intelectual de Europa, tampoco perdonó al otro y el nuevo pensamiento afectó también a las formas de gobierno.

Las raíces de las concepciones ilustradas en esta materia hay -- que buscarlas, como para los demás aspectos, en los siglos anteriores. El pensamiento que en materia de gobierno había tenido el Humanismo propiciaba el absolutismo y fortalecía el poder del gobernante, independizando la política de la moral, en aras de la razón de Estado; en el caso de Maquiavelo. Un detenido análisis, que no -- puedo realizar ahora, merecerían las ideas políticas en que se fundó el Imperio español de Carlos V, posiblemente vinculado al ~~erast~~ mismo. La maniobra política reducía prácticamente a la nada el papel del súbdito.

La religión también aducía sus argumentos para defender este orden de cosas: Dios consentía, luego quería, que cada hombre se resignara con el puesto que le había correspondido por su origen, de tal forma que pensar en un orden diferente era un grave desacato a la autoridad divina.

El motor que inició la lenta evolución de estas concepciones es el mismo que habíamos visto operar en los anteriores aspectos que forman parte del concepto de Ilustración. El estudio de la natura-

leza no sólo afectó a la ciencia y causó perturbaciones en el ámbito religioso, también alcanzó al derecho y, a través de él, a las teorías de convivencia social y de gobierno. Hemos visto como la Ilustración es la culminación de un proceso de secularización, el proceso alcanzó a todos los campos, porque en todos la religión había dejado la impronta de su superioridad; todo se había supeditado a la Revelación. A estos factores hay que sumar además el papel que jugó la razón.

Para ver con qué elementos contó la Ilustración en la materia - que nos ocupa conviene considerar algunas de las tendencias que se formaron en el siglo anterior y que penetraron en el siglo XVIII. Es obligado comenzar por las teorías que, sobre sociedad y estado, tenía Hobbes. Este pensador inglés aplicó al análisis de la sociedad el método racional que se empleaba en la ciencia, el primer paso consistía en descomponer, y la sociedad, así tratada, se reducía al individuo; el segundo paso consistía en componer de nuevo, descubriendo por este sistema la "clave", la ley que regía la convivencia social. En la teoría de Hobbes incide, como afirma Julián Marías (44), su concepto pesimista del hombre. Supone que, en principio, la humanidad vivió en un "estado natural", pero la ambición individual provocó una "guerra de todos contra todos" que llegó a amenazar la supervivencia de la especie, este peligro obligó a los hombres a unirse por medio de un pacto por el que renunciaron a su poder particular y lo depositaron en el estado que asumió, automáticamente, el poder total. Por medio de este contrato el hombre pasó al "estado civil", es decir se creó la sociedad. El poder depositado era tan grande que podía destruir al hombre y con este concepto, también alcanzado por el pesimismo, le adjudicó el nombre de la bestia bíblica: Leviatán.

Como afirma Grimberg (45), la idea del contrato social fue también defendida por Grocio, Espinosa y Pufendorf, pero entre Hobbes y otros defensores del pacto había diferencias en ocasiones profundas; conviene por ello que nos detengamos en la figura de Grocio - al que Cassirer asigna un papel fundamental en el proceso que alcanzó a la Ilustración. El centro de las teorías de Grocio está en

la independencia que ha de tener el derecho respecto de la teología y del propio estado; en esta emancipación Grocio juega un papel paralelo al desempeñado por Galileo en el campo de la ciencia (46). Cree, como Hobbes, en la existencia de un contrato, pero su finalidad no fue la de salvar la especie, porque la sociedad no podría haber existido sin el principio de la sociabilidad, es decir, el hombre "firmó" el pacto siguiendo una natural inclinación de ser social, antes que la sociedad existió la sociabilidad cuya base era la razón; por lo tanto, el derecho en la concepción de Grocio es, según palabras de Cassirer, "pre y supra-estatal". Contando -- con los mismos elementos que Hobbes, el sistema de Grocio se oponía tanto a la teocracia como al estado Leviatán.

Aún interesa sumar un tercer nombre, el de Locke, para tener el bloque de ideas con que operaron los ilustrados. También propone -- como principio de la sociedad el "original compact", y propugnaba la separación de poderes y la independencia respecto de la Iglesia, pero el centro de las teorías de Locke está ocupado por la libertad: libertad de expresión, individualismo político; el sistema de gobierno ideal que encarna estas teorías es la monarquía constitucional. Las teorías de Locke pusieron los cimientos de la política liberal.

Todas las líneas penetraron en el siglo XVIII cuyo pensamiento -- alcanzó sus mejores logros en estos problemas que nos ocupan.

En principio se habían producido desplazamientos importantes: -- en vez de razones de estado se puede hablar de "bien común" y la idea del poder como contrato, no con el sentido determinista procedente de las ideas religiosas, abrió la posibilidad de que el pacto pudiera ser revocado en caso de que la autoridad depositaria no obrara debidamente.

El mayor conocimiento de la naturaleza y por lo tanto del derecho natural incrementó el apego a la libertad; la unión de ambos -- hechos es constatada por Hazard (47) y, siguiendo el razonamiento de este ilustre historiador (48), también se incrementó el sueño -- de la igualdad social aumentando el malestar contra los privilegios heredados. Esta igualdad, como hace notar Hazard, afectó a la política, pero no a la sociedad. D'Alembert, Holbach y el propio Voltaire dan las argumentaciones precisas para justificar la existen-

cia de clases, basándose fundamentalmente en que este orden producía felicidad y seguridad. Esto no impide que unos cuantos "soñadores", una "minoría" -palabra a la que tantas veces hay que apelar en los temas de la Ilustración- pensara que, lejos de producir felicidad, las diferencias sociales eran fuente de desgracias. La -- existencia de la propiedad privada se ataca en obras como el Code de la Nature de Morelli (1755), y el tratado De la Législation de Mobly (1776) entre otros. Hazard tiene razón, estos casos aislados no dan la tónica del siglo, son lejanos precedentes de ideas políticas posteriores, pero no deja de ser interesante constatar que -- aparecen en este momento. Los ilustrados fortalecieron la clase -- burguesa que alcanzó un lugar preminente en la sociedad, después -- de la Revolución francesa, pero se olvidó, como acusaría Robespierre, de la clase menos privilegiada. En general los ilustrados defendieron la igualdad del hombre ante la ley que había de tratar a todos de la misma forma y no reconocieron los privilegios heredados, gracias a estos logros después de la Revolución francesa el -- súbdito pudo pasar a ciudadano, otro tipo de reivindicaciones se -- inscriben en una etapa posterior del proceso.

1.3.2 Como en casos anteriores utilizaremos la Enciclopedia como -- fuente directa de las ideas ilustradas. Para la materia que nos -- ocupa ahora es fundamental la información contenida en el artículo "Autoridad política"(49) que aparece sin firma.(50)

En primer lugar se refiere a la libertad, punto de partida necesario para enfocar el tema:

"Ningún hombre ha recibido de la naturaleza el -- derecho de mandar a otros. La libertad es un regalo del cielo, y cada individuo de la misma especie tiene derecho a gozar de ella lo mismo que goza de la razón".

Después de reconocer que la única autoridad natural es la paterna que tiene un carácter transitorio, pasa a ocuparse de la existencia de otras formas de autoridad:

"Toda otra autoridad viene de un origen distinto a la naturaleza. Bien examinada, siempre se verá --

que procede de una de estas dos fuentes: o la fuerza y violencia del que se ha amparado en ella, o - el consentimiento de los que se han sometido a --- ella mediante un contrato real o supuesto entre -- ellos y aquel a quien han deferido la autoridad".

El primer tipo de poder es atacado por el enciclopedista, es forzado y por lo tanto pasajero, puede perecer por el fortalecimiento de los súbditos, o porque estos acepten el poder, pasando a ser -- autoridad de la segunda clase, única forma de gobierno con legalidad y que se atiene a unos presupuestos muy precisos:

"El poder que provenga del consentimiento de - los pueblos supone necesariamente condiciones que hagan legítimo su uso, útil a la sociedad, ventaja so para la república y que lo fijen y encierren en límites. Pues el hombre ni debe ni puede darse en teramente y sin reservas a otro hombre...".

Reconoce que el único dueño verdadero del hombre es Dios y es - ahora cuando el autor tiene que enfrentarse con el lugar que el -- "Ser Supremo" ocupa dentro de este orden:

"Permite, para el bien común y para el manteni miento de la sociedad, que los hombres establezcan entre sí un orden de subordinación, que obedezcan a uno de ellos; pero quiere que sea mediante la ra zón y con medida y no ciegamente y sin reservas, a fin de que la criatura no se arrogue los derechos del Creador".

Se ocupa seguidamente de los límites del poder:

"El príncipe mantiene la autoridad que sobre - ellos tiene en los propios súbditos, y esa autori dad está limitada por las leyes de la naturaleza y de estado. Las leyes de la naturaleza y del estado son las condiciones bajo las cuales se han sometido, o se considera que se han sometido a su gobier no. Una de estas condiciones consiste en que, te niendo poder y autoridad sobre ellos sólo por su - elección y su consentimiento, jamás puede emplear

esa autoridad para romper el acta o el contrato me diante el cual fue transferida; obraría entonces - contra sí mismo, ya que su autoridad no puede subsistir sino mediante el título que la estableció - quien anula uno destruye la otra".

Y más adelante insiste en otra de las condiciones fundamentales:

"Por otro lado el gobierno, aunque hereditario en una familia y puesto en manos de uno solo no es un bien privado, sino un bien público, que, por -- tanto, jamás puede ser arrebatado al pueblo, a ~~un~~ quien unicamente pertenece en esencia y en plena - propiedad".

El poder como pacto que obedece a unas leyes naturales no obliga solamente al que detenta el poder, también los gobernados tienen que someterse a ciertas condiciones:

"En cuanto a los súbditos, la primera ley que - les impone la religión, la razón y la naturaleza - es la de respetar ellos mismos las condiciones del contrato que han hecho, jamás perder de vista la - naturaleza de su gobierno;"

Nos advierte Hazard(51) cómo el ilustrado considera a la monarquía como la forma ideal de gobierno, Grimberg(52) insiste en que los hombres del XVIII son profundamente monárquicos las ideas republicanas vinieron más tarde. El problema, en principio, se planteó en cuanto al tipo de monarquía, entre un absolutismo y un estado de - base constitucional liberal, en el que el poder del rey queda más controlado y su papel viene a ser el de mero árbitro, es decir, la fórmula inglesa que justifica la profunda admiración de gran parte de los pensadores del continente. Por su adhesión a las formas de gobierno monárquico, el sometimiento del pueblo al rey es indiscutible, así se manifiesta en el artículo que comentamos: el súbdito debe estar agradecido por la "tranquilidad" y los "bienes" que reciben de la persona real

"Si alguna vez les ocurriera tener un rey injusto, ambicioso y violento, la ley los obliga a oponer un solo remedio: apaciguarlo mediante la sumi-

sión y aplicar a Dios con sus oraciones; porque es te remedio es el único legítimo, como consecuencia del contrato de sumisión jurado al príncipe reinante en un principio y a sus descendientes (...) cua lesquiera que pudieran ser".

Pero esta idea de contrato y, como consecuencia, el papel preponderante de la soberanía del pueblo, podía permitir, en cualquier momento, un sentimiento de rebeldía ante un gobierno injusto. Se trata de dar un paso más y muy corto. Es indudable que este sentimiento asaltó a más de un pensador ilustrado, expresarlo, a pesar de estar en el "siglo de la libertad", era más difícil. Hemos visto al analizar el artículo "Autoridad política" que no quedan dudas en cuanto al sometimiento de los súbditos al rey y la idea de "mesianismo" apuntada por Hazard: un solo rey bueno justifica toda la monarquía; pero en la misma Enciclopedia aparecen, sutilmente expresadas, otras ideas. Veamos el artículo "Monarquía" firmado por Chevalier de Jaucourt. En primer lugar introduce una definición del vocablo:

"Forma de gobierno en la cual gobierna uno solo mediante leyes fijas e instituidas".

y amplía la definición en dos sentidos: insiste primero en el poder absoluto que la monarquía entraña:

"La monarquía es el estado en el cual el poder soberano y todos los derechos que le son esenciales residen en un solo hombre llamado rey, monarca o emperador"

y después con el apoyo de Montaigne, consigna la condición fundamental del gobierno que, en líneas generales, coincide con la señalada en el artículo que comentamos antes, pero incidiendo en las leyes a las que el rey se debe someter

"La naturaleza de la monarquía consiste en que el monarca es la fuente de todo el poder político y civil, y que él sólo rige el estado mediante leyes fundamentales; pues si en el estado sólo existiera la voluntad momentánea y caprichosa de uno solo, sin leyes fundamentales, sería un gobierno

despótico, en que un solo hombre lo arrastra todo con su voluntad; pero la monarquía manda con leyes cuyo depósito está en las manos de cuerpos políticos que anuncian las leyes una vez hechas y las recuerda cuando se olvidan".

Siguiendo también a Montaigne estudia después la "consistencia" de este gobierno, y su "degeneración"; veamos que dice cuando se plantea la posibilidad del mal rey:

"Si el monarca es virtuoso, si dispensa con justicia y discernimiento las recompensas y los castigos, todo el mundo se apresura a merecer sus benevolencias, y su reino es el siglo de oro; pero si el monarca no lo es, el principio que sirve para levantar el ánimo de sus súbditos para participar en sus gracias, para destacarse de la multitud mediante buenas acciones, degenera en bajeza y esclavitud. Romanos, triunfásteis bajo los dos primeros Césares, fuisteis los más viles de los mortales bajo los demás"

No se puede negar que la exposición es objetiva, nada hace suponer que el subordinado pueda dejar de serlo, pero aquella resignación que veíamos antes ha desaparecido, el súbdito no puede refugiarse en las oraciones, porque la vileza del rey le alcanza y esclaviza. Podría quedar la vía del mesianismo, la esperanza del buen rey que puede llegar por la sucesión, pero veamos que dice a este respecto el enciclopedista

"Pero dirá alguien a los súbditos de una monarquía cuyo principio está próximo a derrumbarse, os ha nacido un príncipe que la establecerá con todo su esplendor. La naturaleza ha dotado a ese sucesor del imperio de virtudes y de cualidades que harán vuestras delicias; basta con ayudar a su desarrollo. ¡Ay pueblos, aún tiemblo de que las esperanzas que se os dan queden decepcionadas! Los monstruos marchitarán, ahogarán esa hermosa flor en su nacimiento; su hálito venenoso apagará las -

felices facultades de ese heredero del trono para manejarlo a su gusto. Llenaran su alma de errores, de perjuicios y de supersticiones. Le inspirarán - con la ignorancia sus máximas perniciosas. Infectarán ese tierno retoño con el espíritu que los posee."

No cabe duda que este pesimismo es el síntoma de una desazón -- que preocupa al autor, delata una forma de enfocar los hechos distinta del anterior. Hemos hablado del monarquismo de los ilustrados y de las posibles opciones, sus ideas de libertad, que se respiran a través de todos los artículos de la Enciclopedia que hemos analizado, hacen que con gran frecuencia los pensadores del XVIII ataquen al absolutismo, un ataque de este tipo está claramente expresado en el artículo de Chevalier de Jaucourt que acabamos de comentar. Si una vez corrompida la monarquía, no hay forma de purificarla, está claro que deben ponerse los medios antes y una forma - de hacerlo es fortalecer al máximo las leyes que proceden de la naturaleza y en las que descansa la libertad, mermando el poder del rey. De esta forma su corrupción, frenada por el gobierno, no incidirá en los súbditos. Si, aceptando la tónica general que Grimberg y Hazard señalan para el siglo, el autor de este artículo no llega a tener ideas republicanas, está claro que ve serios peligros en una monarquía absoluta. Además para criticar al despotismo utiliza una fórmula muy frecuente entre los ilustrados que Hazard documenta y es que los ataques se desplazan a la antigüedad, de ahí su -- alusión a Roma. (53)

Aún tenemos que considerar la forma de pensamiento de Rousseau, al que Cassirer concede una extraordinaria importancia dentro del tema que nos ocupa. Rousseau toma el mismo punto de partida que -- los defensores de la sociedad como contrato, reduce al hombre a su estado natural, pero, como afirma Cassirer, en contra de lo que -- piensa Hobbes, para Rousseau el egoísmo del hombre es pasivo, no -- entabla una lucha con los demás y, frente a la idea de Grocio rechaza la existencia de la sociabilidad y no sólo es que no exista, sino que el bien de uno sólo excluye el de todos los demás, la sociedad es considerada por Rousseau de una forma negativa sería "re

sultado fortuito de fuerzas a las que el hombre sucumbe, en vez de mandarlas las leyes sociales no son más que un yugo que cada uno trata de imponer al otro sin pensar él mismo en someterse a él" -- (54). La unión entre los hombres ha de hacerse teniendo como base la libertad, ésta es la clave y para tener el cuadro completo hay que añadir la función que representa la ley. La libertad para Rousseau no supone eliminar la sumisión y crear el caos, tampoco supone el poder absoluto y arbitrario de uno solo sobre los demás, sino que la voluntad personal se encuadra, libremente, dentro de la voluntad general. Cuando Cassirer se refiere a la relación libertad-ley en este sistema de pensamiento, la define de la siguiente manera:

"Libertad quiere decir vinculación a una ley rigurosa e inviolable, que cada individuo establece sobre sí mismo". (55)

Rousseau cambia la idea de sociedad por la de "comunidad" que protege a todos porque tiene la fuerza de la unión, pero, sin embargo, el hombre "en esta reunión se obedece tan sólo a sí mismo" (56) y esta es la única forma de salir del estado natural.

El estado, si ha sido constituido por la "voluntad general", podrá tener un poder absoluto que no podrá actuar nunca en contra de la soberanía del pueblo.

Para Cassirer el esquema de Rousseau sólo puede ser interpretado dentro del pensamiento ilustrado y su enfrentamiento con algunos pensadores del XVIII consistió en la no coincidencia del concepto de sociedad con el de comunidad, de tal manera que la existencia de esta, exigía el sacrificio de aquella.

1.3.3 Pero mientras el pensamiento evoluciona progresivamente hacia el culto a la libertad y la exaltación del individuo, conviene observar qué ocurría en la realidad de los gobiernos del siglo --- XVIII, algo muy distinto evidentemente. Señalan López Piñero y --- Laín Entralgo (57) que se trata de un "epígrafe tópico" afirmar que la forma de convivencia política del siglo que nos ocupa fue el despotismo ilustrado. Extraña mezcla la del contenido que responde a tal denominación, "extraña danza" --según un justo apela

vo de Hazard- la mantenida entre los reyes, déspotas al fin, y los ilustrados con un pensamiento que rechazaba toda forma absoluta de poder. Unos y otros parecen olvidar los abismos que los separan para crear una unión que necesariamente sólo puede ser ficticia: por lo que tienen de ilustrados los gobiernos del siglo XVIII se ven obligados a asumir las ideas de libertad e igualdad que los pensadores reclaman; pero por lo que tienen de despóticos sólo admiten la libertad y la igualdad cuando les beneficia. Mientras, los pensadores se aliaban con el poder, ignorando la contradicción manifiesta -y es tópicamente citar el caso de Voltaire-, como afirma Hazard "el defecto estaba en que la filosofía creía servirse de los reyes y eran los reyes los que se servían de ella".(58)

Reglá intenta una explicación que, a mi modo de ver, arroja mucha luz sobre el asunto, dice que la reforma desde arriba era propia del despotismo y añade:

"Si tenemos en cuenta que estos cambios consubstanciales al reformismo de la época atentaban necesariamente contra los estamentos privilegiados de la sociedad, la alianza entre los ilustrados y los defensores de la exaltación de la soberanía regia venía impuesta por la necesidad de doblegar la resistencia de los que iban a resultar perjudicados con las reformas". (59)

Es decir, el despotismo ilustrado es una alianza transitoria de fuerzas opuestas para derribar a un enemigo común pero esta alianza estaba condenada a acabar en un enfrentamiento abierto como sucedió en 1789.

2. La Ilustración española

Hemos visto que entrar en terreno de la Ilustración resulta muy difícil, porque los elementos de que está formado son resbaladizos e inseguros, pero la dificultad aumenta notablemente en el caso de España; siguiendo la metáfora iniciada, puede decirse que se trata de un verdadero pantano. Para empezar, baste recordar que se ha -- puesto en duda la propia existencia del movimiento ilustrado: Ortega y Gasset se lamentó de la falta del siglo educador en la evolución cultural de España, Artola, corroborando esta tesis, afirma -- que España no llegó siquiera a conocer la Ilustración. En el polo opuesto cabe destacar la postura de Eugenio D'Ors que, en acertada descripción de Sarrailh, "se complacía en ponderar la "inmensa con moción" que sufrió España en esta época. Para él "España se hizo -- en el siglo XVIII"(60). Estas dos posturas son extremas, las que -- prevalecen pueden situarse en el término medio. Domínguez Ortiz, -- después de afirmar la tesis de Sarrailh de que la Ilustración espa ñola fue, en esencia, como la europea --"presentó caracteres análo gos, aunque debilitados"-- , afirma:

"Habría que añadir que hubo un retraso de va- -- rios decenios (...). La penetración de las nuevas ideas era lenta y su difusión difícil." (61)

Ya hemos visto que Herr (62) achaca las diferencias entre los movimientos ilustrados de los distintos países a la entrada de éstos, en diferentes fechas, en el proceso de secularización; España, como país católico, se sumó tarde al proceso. La tardía incorporación de España al pensamiento de las Luces es tesis también mantenida por Hazard (63).

Un panorama tan variado de opiniones pone de relieve los muchos problemas que el tema de la Ilustración española ha suscitado. La interpretación de lo que fue este siglo no es menos conflictiva. A veces parece que la crítica ha resucitado las viejas polémicas del XVIII. Desde que Menéndez Pelayo escribió su Historia de los hete rodoxos, en la que, además de marcar a la Ilustración española con este carácter, dividió al pensamiento ilustrado en dos bloques, en los que se perfilan las dos Españas, las opiniones en uno y otro --

sentido se han multiplicado y se han intensificado las diferencias en determinados períodos históricos. Como apunta Javier Herrero -- (64), cierto sector de la crítica española de posguerra recogió la tesis de la heterodoxia ilustrada extremándola. Francisco Puy (65) mantiene la idea de que el espíritu nacional subsistió en España - gracias a la supervivencia de la Escolástica, frente a estos "auténticos" españoles se pueden situar una serie de "desertores" que, influidos por el ambiente intelectual europeo, intentan instalar - en la Península ideas contrarias a las que habían forjado la grandeza de los siglos de oro; incluso la corona, de origen extranjero, se situó frente al pueblo aliándose con la minoría ilustrada. Sarrailh ha dado un giro completo a estas teorías, al enlazar a los - ilustrados con la "mejor tradición" española: la del erasmismo. -- Por su parte, Hazard piensa que España creó una fórmula nueva para la Ilustración, una corriente original que sintetiza el pensamiento cristiano con la nueva filosofía, y que tiene su origen en Feijoo.

Por otro lado, no hay que olvidar que el siglo XVIII ha sido durante años el "desheredado" de la crítica en España; esta circunstancia ha cambiado en las últimas décadas y las ya numerosas investigaciones en distintas áreas de la cultura dieciochesca, han aportado nuevas perspectivas para los problemas de la Ilustración. A la luz de documentos analizados, hasta hace poco inéditos, se han puesto en tela de juicio las fechas de penetración de las "luces" en España y se ha replanteado incluso el significado de Feijoo en el proceso, de igual manera se han variado notablemente las teorías sobre los antecedentes e influencias en el pensamiento ilustrado, cobrando un relieve especial su encadenamiento con siglos - precedentes. También ha sido necesario replantear el problema de la reforma desde el poder y, por tanto, el papel de la nueva dinastía en la difusión del pensamiento ilustrado; incluso la repercusión de la Revolución francesa ha adquirido nuevos matices. Como - es lógico los nuevos planteamientos han suscitado nuevos problemas que obligan a abrir un largo etcétera.

Ante todo este panorama, se hace necesaria una revisión de algunos elementos básicos de la Ilustración española para poder inser-

tar los problemas literarios en su marco adecuado y debo insistir de nuevo en el carácter de aproximación, que tiene el estudio de estos puntos, al que ya me he referido en la primera parte del presente capítulo.

2.1.1 En las páginas anteriores ha quedado claro que la Ilustración es una última etapa, la culminación del proceso de secularización -- que abrió paso al pensamiento científico; es, pues, clausura de unas formas de pensamiento y apertura de otras. Teniendo esto en cuenta, para acercarnos a nuestro siglo XVIII, tendremos que resolver dos interrogantes esenciales: cuándo y cómo entró España en el proceso.

Desde los estudios, ya clásicos, de Marañón sobre el padre Feijoo no había duda: el momento era el año 1.726, en que se publicó el primer tomo del Teatro Crítico Universal; en cuanto a la segunda cuestión la respuesta estaba también en las obras del benedictino. Sin embargo, estudios más recientes, elaborados a la luz de otros textos, que permanecieron durante mucho tiempo en el olvido, demuestran que ambas respuestas requieren una revisión. Entre otros, estudios como los de Olga Quiroz Martínez (66), Françoise - Lopez, López Piñero (67) e Iris M^a. Zavala, (68) demuestran que la fecha de 1.726 debe modificarse -sin que con esto quiera yo quitarle importancia a Feijoo que sí la tiene, como veremos,- simplemente se trata de separar al escritor del significado que tenía a varios años antes para atribuirle otro nuevo más exacto. En el adelanto hay que pasar la frontera del siglo XVIII y llegar al seiscientos, en cuyas últimas décadas, está claro que se produjo el primer careo serio del pensamiento español con la ciencia moderna.

A finales del siglo XVIII, según el autorizado testimonio del Dr. Diego Mateo Zapata, que recoge Olga Quiroz Martínez (69), en la corte, a la que él llegó en 1.687, había reuniones en las que se discutían las teorías de Descartes y Maignan. Los lugares de reunión eran las casas de miembros de la nobleza como la del Duque de Montellano (70) y, ya que nos referimos a la nobleza, conviene abrir un inciso para recordar el importante papel que tuvo en la difusión de la nueva filosofía; entre los mecenas conviene desta-

car la figura de Francisco José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV, que, según afirma López Piñero (71), fue destacado protector de los interesados en los avances científicos. Volviendo a Zapata, entre los que menciona como asistentes a las tertulias hay clérigos, médicos, dignatarios del gobierno e, incluso, miembros de la Inquisición, no olvidemos que pronto se van a sumar también las mujeres cultas. Olga Quiroz Martínez (72) interpreta estos datos como una prueba de que en España la filosofía no era ya patrimonio exclusivo de los especialistas que, con gran frecuencia, pertenecían además al clero. La misma autora documenta que la nueva filosofía, a pesar de los religiosos que la discutían, se calificaba de "laica", de "filosofía de estrados", de "filosofía de mujeres", de "filosofía de capa y espada", para diferenciarla del pensamiento tradicional. Todos estos datos corroboran que, en España, exactamente igual que hemos visto para el resto de Europa, la filosofía se ve afectada, ya en estas fechas, por dos características -- ilustradas: vulgarización y secularización.

Entre los nombres de los que asistían a las reuniones y que consigna Zapata están los de autores que pasaron la frontera del siglo y van a desarrollar su labor en las primeras décadas del XVIII; suficiente es que citemos a D. Gabriel Álvarez de Toledo, importante para nosotros por su condición de poeta, y el Marqués de Villena que sería más tarde fundador de la Real Academia de la lengua. Junto a ellos asisten autores pertenecientes a una generación anterior que no llegaron a vivir más allá del siglo XVII y que, en estos años, culminaban su labor intelectual; tal es el caso de Nicolás Antonio. Esta convivencia demuestra la continuidad en los quehaceres intelectuales del siglo XVII, en su última etapa, y los primeros años del XVIII, es decir, prueba que la frontera secular no es tan tajante como algunos creen.

Esta efervescencia intelectual de finales del XVII encaja en -- los tres períodos que López Piñero señala en la ciencia de este siglo. Para este autor el primer período sería continuación de una época brillante para la ciencia española: la del Renacimiento que, a su vez, había sucedido a la Edad Media, otra serie de años de prosperidad científica para nuestro país. Sus límites cronológicos

son el reinado de Felipe III, es decir, (1598-1621). De este período dice textualmente el autor que comentamos:

"...esta continuación, en gran parte brillante, de nuestro saber renacentista, se realiza de espaldas a las primeras manifestaciones claras de las nuevas corrientes que empezaban entonces a cobrar fuerza en otros países del occidente europeo. Todavía más: se realizan a espaldas de las posibilidades que en tal sentido habían abierto los propios científicos españoles del Renacimiento". (73)

En los cincuenta años siguientes (1621-1671) el aislamiento se ve interrumpido por la necesidad de asumir ciertos adelantos científicos. Los españoles se dividen ahora en dos grupos: los que --- aceptan las novedades que parecen innegables, sin comprometer al sistema tradicional; y los que no aceptan en absoluto la menor posibilidad de cambio. Entre los primeros se encuentra Fray Esteban de Villa que critica la prevención que se tenía en la época al uso de compuestos químicos en los tratamientos médicos. López Piñero finaliza su comentario sobre este primer grupo con las siguientes palabras:

"Con una significación algo distinta habría que incluir también aquí a críticos de la física aristotélica, como Isaac Cardoso o Luis Rodríguez de Pedrosa, autores todavía de una base casi totalmente escolástica a pesar de sus declaraciones de independencia y de su respeto hacia las obras de los modernos. Su crítica del aristotelismo no la realizan desde la física moderna, sino desde un atomismo con raíces muy concretas en autores renacentistas españoles, como Vallés, Dolese y Gómez Pereira." (74)

Sobre el contenido de esta cita volveremos a insistir más adelante. Del segundo grupo que podría denominarse de los intransigentes, afirma que eran superiores en número y que su postura venía determinada por auténtica convicción y no por desconocimiento de otras formas de proceder en la investigación. Con el nivel de cono

cimiento de nuestros científicos no está de acuerdo Domínguez Ortiz que, cuando se refiere al atraso de España a principios del si glo XVIII, mantiene que muchos libros no estuvieron prohibidos y - si no influyeron fue porque los científicos no estaban preparados para entenderlos.

Corresponde al tercer período que ocupa las últimas décadas del siglo, "la ruptura abierta con los principios tradicionales y la - asimilación sistemática de la ciencia moderna". El enfrentamiento dio lugar a numerosas polémicas en diversos campos del saber. Las discusiones continuaron en los primeros años del siglo XVIII. En - este momento se planteó con mayor acritud la querella entre anti- guos y modernos que en realidad, enlaza con problemas anteriores.

2.1.2. Hay que añadir que la catástrofe económica que supuso en - general el siglo XVII está siendo sometida a revisión, sobre todo en lo que concierne a los años de gobierno de Carlos II. Según da- tos ofrecidos por Domínguez Ortiz el fondo de la depresión se tocó en los años de 1.680-1.685; hubo recuperación, pero no afectó de - un modo general a todo el territorio nacional. Parece evidente que, aunque "en modesta medida", se dejó sentir en las provincias peri- féricas, contrastando con las zonas centrales. A este respecto di- ce el ilustre historiador:

"El caso más claro es el de Cataluña, donde, - ya desde 1.670 a pesar de las frecuentes guerras con Francia, se aprecia una renovada vitalidad; - también fue notable el aumento demográfico en el reino de Valencia. En Andalucía Oriental se iban rellenando los huecos dejados por la expulsión de los moriscos. En la Andalucía occidental las mor- tíferas epidemias de aquel siglo cesaron en los - últimos lustros; en la costa (Málaga, bahía gaditana) la actividad mercantil era elevada. En cam- bio en Castilla propiamente dicha continuaba el - marasmo. El único sintoma esperanzador era que, - si la recuperación no se había producido aún, por lo menos la depresión había dejado de profundizar se."(75)

Iris M^a. Zavala mantiene una postura similar:

"Los economistas -cuyas conclusiones nos han servido de fundamento- han mostrado que desde -- 1.680 hay una época favorable para mercaderes y productores y se deja sentir una iniciativa industrial de pequeña envergadura, surgida a partir de la estabilización de la periferia y, como contraparte, el estancamiento de la España interior". (76)

Estas afirmaciones, vienen a apoyar las observaciones de Francoise Lopez de que la historia de las ideas tiene que elaborarse -- "en un cuadro regional", y los estudios sobre la Ilustración española han pecado, en ocasiones, de excesivamente generales.

En definitiva hay una cierta esperanza de desahogo económico -- que va a propiciar el despegue del pensamiento realizado por un -- grupo de intelectuales que, en la época, recibieron el nombre de -- "novatores", de este calificativo hablaremos más tarde. A pesar de todo la tarea de estos pioneros de la Ilustración no fue fácil, to do lo contrario, en varias ocasiones tendremos que aludir a sus di ficultades en las páginas siguientes.

2.2.1. Para completar el panorama que estamos viendo alrededor de -- la década de 1.680, tenemos que referirnos a un texto que es la -- prueba contundente de la renovación filosófica y científica, se -- trata de la Carta Philosophica-médica-chymica del Dr. D. Juan de -- Cabriada publicada en 1.686 (77). López Piñero (78) dice de esta -- obra que se puede considerar "el auténtico documento fundacional -- de la renovación científica española". Por su interés, merece la -- pena que nos detengamos en algunas ideas fundamentales que contie- -- ne la obra.

Para Cabriada la primera guía que ha de tener el filósofo es -- el amor a la verdad donde quiera que se encuentre y con la adhe- -- sión a este principio comienza su libro. En la dedicatoria al Con- -- de de Monterrey escribe:

"La principal atención de mi estudio , en es- -- te corto desvelo, ha mirado á descubrir, con su-

ma diligencia, la verdad, huyendo la afectación, con que la sagacidad (que se precia de ingeniosa) suele introducir lo falso por verdadero, y ocupar los animos con superfluas digresiones, aparentes sofisterias, y equívocos argumentos".(79)

Frecuentemente apela a esta idea como apoyo de las teorías que expone en el texto.

Con la ayuda de la verdad hace una defensa de la experiencia, - que supone una declaración de su principio metódico, acorde con las nuevas ideas filosóficas. A la vez, son frecuentes los ataques velados a métodos emparentados con la Escolástica y los ataques abiertos a la práctica de la medicina tradicional, precisamente el criticar el uso abusivo de la sangría y defender los modernos tratamientos químicos son el motor que le impulsó a escribir esta obra. Ataque claro al tratamiento médico que pone en tela de juicio lo encontramos en el siguiente texto:

"Veo que me responderán [los médicos de Madrid] : Que siguen la Dogmatica Racional, y que - por maestros siguen a Hypocrates y Galeno. Pero - yo te demostraré, no ser esto assi, por lo que pasó en las iuntas estos dias passados, sobre la - curación de la terciana de su excelencia. Y por - consiguiente digo: Que no sé que practica sea; -- porque no la hallo debaxo de alguna de las escuelas referidas. Y solo advierto, que se funda en - la lançeta, predominado Marte por todos los caminos, contra la sangre de los pobres españoles."

(80)

En el texto que he elegido para mostrar su preocupación por la verdad (primera cita), se puede ver un ataque al silogismo escolástico, veamos ahora otro en que demuestra la ineficacia de los métodos tradicionales de pensamiento al uso:

"No se hallaran estos [los remedios eficaces] ni se adelantará el conocimiento en las cosas naturales, escribiendo papelones infructuosos, que solo atienden, no á impugnar el nervio de las ra-

zones, con la modestia y gravedad, que piden las materias de tanto peso, como las que miran las vidas de los hombres; si, empero, á irritar los animos de algunos, con la mira de adular á otros, teniendo fixo el escopo de la emulación y ambición; y a bueltas de esto, los donaires de la -- chança, y graciosidad, para que cosas de suyo -- tan serias y ocultas, como las médicas se hagan materia de risas". (81)

En cuanto al valor de la experiencia veamos un texto en el que se ha fijado López Piñero y que se puede considerar clave en la -- historia de la ciencia moderna:

"Es regla asentada, y maxima cierta en toda -- medicina, que ninguna cosa se há de admitir por -- verdad en ella, ni en el conocimiento de las cosas naturales, sino es aquello; que há mostrado -- ser cierto la experiencia mediante los sentidos -- exteriores."(82)

Es fundamental constatar la conciencia que tiene Cabriada del -- atraso de España en materia científica respecto de otras naciones europeas. Su crítica se hace en un doble sentido: No sólo acusa la falta de apertura a nuevos métodos, sino que menciona en repetidas ocasiones la oposición que encuentran los jóvenes que quieren cuestionar los antiguos sistemas. Veamos algunos textos al respecto:

"Y es muy de notar que siendo tan innato a --- nuestra naturaleza el deseo de vivir, y conservar la vida, y que siendo los ingenios españoles los más vivazes, y profundos que tiene el mundo, no -- ayen de aver adelantado nada en la medicina, de -- quarenta años a esta parte, quando en este tiempo, principalissimamente se ha exornado de las nuevas quanto verdaderas noticias fisicas, anatomicas y chymicas, por los ingenios del norte e Italia. -- Que sea la causa, yo no la sé, ni la quiero averiguar".(83)

"... si por ventura hallares algun motivo de conveniencia en comunicar estas noticias: Advirtiendote la calamidad de este siglo, y la que en España sigue oy a algunos hombres de letras: Principalmente á aquellos, que después de larga especulación, y muchos desvelos, quieren (pareciendo les sirven al bien publico) manifestar sus estudios y trabajos, y lo que mediante ellos han alcanzado, y adelantado; porque lo que les suele - grangear esto no es honra ni provecho..."(84)

Párrafos como este último son inestimables para entender el ambiente en que la labor de los novadores se desarrollaba, cualquier sublevación ante los sistemas clásicos desencadenaba la repulsa -- del grupo conservador. Por esta razón, Cabriada enriquece su texto con numerosas citas de autores clásicos y religiosos que trae en apoyo de sus afirmaciones para que, entre otros motivos, le sirvan de defensa ante la acusación de "novador". A costa de estas citas y de la necesidad de usarlas, el autor se plantea el problema de la autoridad de los antiguos, las discusiones sobre este problema fueron otro punto constante en las polémicas entre antiguos y modernos. A este respecto me interesa reproducir un texto de la carta que comentamos:

"Guardé con fidelidad el depósito, que encargó Pablo a Timoteo su discípulo. Quanto escribo, todo es aprendido: Poco, o nada inventado. Propongo, tal vez la doctrina, con visos de novedad; - pero con raíces muy antiguas. Poca eficacia tuvieron los desengaños, si nacieran de discurso tan corto como el mio. Probé su origen del principal Athlante de nuestra facultad; porque aunque en ella (como en las demás -- ciencias naturales) la autoridad es de poco momento, comparada con la razón y experiencia; verdad que todos sus profesores deben confessar: - no obstante aunque en la espada importan los filos y templança del azero; lo penetrante de la -

herida pende, por la mayor parte, del pulso que la gobierna".(85)

Está claro que se defiende de su carácter de "novador" presentando su pensamiento como antiguo, pero sólo acepta la autoridad -- si sus afirmaciones se pueden confirmar por medio del método que -- él ha aceptado.

Para concluir este breve examen del texto de Cabriada, merece -- la pena que nos detengamos en un fragmento de su obra que puede -- considerarse el resumen de los fundamentos en que se basa:

"Solo mi deseo es: que se adelante el conocimiento de la verdad; que sacudamos el yugo de la servidumbre antigua, para poder con libertad elegir lo mejor; que abramos los ojos, para poder -- ver las amenas, y deliciosas provincias, que los escritores modernos, nuevos Colones y Piçarros, han descubierto, por medio de sus experimentos, assi en el Macro, como en el Microcosmo: y que -- sepamos, que ay otro nuevo mundo; esto es, otra medicina mas que la Galenica, y otras firmissimas hypotesis, sobre que poder filosofar: que es lastimosa, y aun vergonçosa cosa, que como si -- fuéramos indios, ayamos de ser los ultimos en -- percibir las noticias, y Luzes Publicas, que yá están esparcidas por toda Europa". (86)

En este texto, además de que recoge ideas que hemos expuesto en páginas anteriores, me interesa subrayar dos aspectos: su referencia a la libertad en la materia científica, y las palabras en torno al atraso de España respecto de Europa. Recuérdese que este reconocimiento se considera clave para fijar el comienzo de las ideas ilustradas y que está en Feijoo, pero también en esta obra de 1782-1.686;;súmese, además, a este dato que las noticias de Zapata sobre las tertulias madrileñas se refieren a una fecha cercana(1787).

En el mismo tono que el libro están escritos los prólogos, Sus autores también son novadores: Antonio de Ron, citado por Zapata -- entre los asistentes a las tertulias de fin de siglo; el Dr. Casalete, citado entre los novadores de prestigio por López Piñero. El

tercer prologuista, Dr. Dionisio Cardona, médico de familia de la Reina Madre, resulta incluso más avanzado que Cabriada cuando se expresa en los siguientes términos:

" [El libro de Cabriada es de gran utilidad] pues hallandose en él con distinción referidas - las opiniones y sectas de la medicina, se viene claramente a concluir, quan poco fundados están los que suponen, que esta ciencia se debe limitar con las columnas del Non Plus Ultra de los - Antiguos Médicos, los quales han recibido por -- maestros: debiendose reparar, que despues de --- aver quedado perjudicada, y obscurecida la ciencia innata de los hombres, se les subrogó lo que exteriormente se adquiere, mediante los sentidos y la experiencia: la qual, el tiempo y el trabajo de muchos, adelantan en las cosas naturales y conocimiento de ellas: Assi que avémos de presuponer, que la modestia, y el candor de aquellos antiguos, si viviessen en este siglo, corregir -- rian con la libertad filosofica, todas aquellas doctrinas y presupuestos, los quales descubriesse por falsos la experiencia y singularmente -- las hypotesis medicas, á las quales se opone el ocular sentido de la Anatomía, por cuyos hallazgos, cada dia se vá perficionando la medicina".

Respecto a esta obra clave en la historia de la ciencia española, me quedan que hacer todavía un par de observaciones: la primera es que está escrita en castellano con abundantes notas en latín, a la importancia que tiene este hecho tendré que referirme más adelante; la segunda, es subrayar la condición de médico del autor de la carta. En España los médicos estuvieron en la avanzada del movimiento novador y no es extraño, porque su trabajo cotidiano les reclamaba continuamente la necesidad de la experiencia, y revelaba la ineficacia del silogismo a la hora de remediar la enfermedad.

2.2.2 Alrededor de la obra de Cabriada, como cabía esperar, se levantó una fuerte polémica en la que tomaron parte dos italianos: Juanini y Gazola a favor del autor; en su contra escribió un joven médico, Zapata, que unos años más tarde, tras una evolución de su pensamiento, fue un importante novador. Sus textos son tomados por Olga Quiroz Martínez como claves en el grupo filosófico de los --- eclécticos(87). Este autor, ya novador, mantuvo con Palanco, paladín de los tradicionales, una importante polémica.

De los puntos que constituyen la discusión Zapata-Palanco, que estudia detenidamente Olga Quiroz Martínez, en su libro, me interesa destacar el que se refiere al nombre de "novatores" que recibieron los partidarios de las nuevas formas de pensamiento. Fueron -- precisamente los partidarios de la filosofía tradicional los que adjudicaron esta "etiqueta" a sus enemigos es, por lo tanto, peyorativo; tiene características negativas de las que los novadores trataron de defenderse. Como la autora recuerda, el nombre se había utilizado en numerosas ocasiones como sinónimo de hereje, y como calificativo de aquellos que usaban la libertad filosófica para oponerse a la Iglesia; de ahí que el apelativo novador se alterne con el de libertino. Iris M. Zavala recuerda que "Libertino, al parecer, fue uno de los múltiples nombres esgrimidos contra los incrédulos en el siglo XVI". (88) En todo esto se perfilan algunas cuestiones importantes. La primera, que por sí sola explica la mayoría de los problemas con que se enfrentaron estos pioneros de la ciencia moderna, se refiere a la imposibilidad, defendida a capa y espada por los filósofos tradicionales, de separar los problemas filosóficos de los religiosos, porque la Escolástica había apoyado sus afirmaciones de tal forma en la filosofía de Aristóteles que el más mínimo ataque a ésta, era interpretado como un atentado contra aquella. De ahí el peligro que entrañaba el calificativo de novador, que podía convertirse en un arma decisiva en manos de la Inquisición. Cuando Domínguez Ortiz se refiere a la difusión de Descartes, Gassendi y Maignan escribe las siguientes palabras:

"El enlace entre esta corriente filosófica y la científica se establecían rápidamente, puesto que la filosofía escolástica incluía la física aristotélica

lica, basada en el hilemorfismo, es decir, la -- aplicación a todos los seres de la doctrina de -- la materia y la forma, que los teólogos extendie -- ron incluso a la teoría sacramental, con lo que se producía una confusión peligrosa entre la fe y una determinada doctrina filosófica, y todo -- ataque a esta podía poner aquella en peligro".

(89)

Para dejar constancia del grado de confusión al que se había lle -- gado, es interesante recordar como Palenco llegó a afirmar que --- igual que existía una sola religión, debía existir una sola filoso -- fía. Naturalmente se refería a la Escolástica.

La segunda cuestión atañe a la actitud de defensa que los novado -- res se vieron obligados a adoptar, y que era mucho lo que se juga -- ban en la batalla, lo prueba el tono de amenaza que utilizaba en -- sus impugnaciones el grupo de los tradicionales; si aceptamos la -- teoría de Olga Quiroz Martínez, la labor de los novadores se llevó a cabo en un ambiente dominado por los términos: "pena", "tribunal", "hoguera" junto con otros como "guardense", "cuidense", "recuerden" (90).

Interesa que nos refiramos a los procedimientos de defensa utili -- zados por los novadores. Si la novedad era motivo de graves sospe -- chas, lo más urgente era demostrar que las doctrinas expuestas no -- eran novedosas; un procedimiento útil era apoyar cuidadosamente ca -- da afirmación en un autor de prestigio y libre de sospecha, de ahí que la autoridad tiene otro cometido distinto al de demostrar erudi -- ción o ilustrar un concepto, lo hemos visto en la carta de Cabriada. Los novadores se esfuerzan en demostrar que son continuadores de an -- tiguas ideas, que su doctrina es añeja y que su labor sólo consiste en haberla enriquecido. Por otro lado, son conscientes de que el pe -- ligro estaba en la unión religión-filosofía, de ahí que uno de sus cometidos fundamentales sea tratar de separar ambas, de independizar la razón de la fé, demostrar que las distintas escuelas filosóficas podían armonizarse con las creencias católicas. A este respecto, me parece muy interesante un texto de Avendaño recogido por Iris M. -- Zavala para determinar el significado de la palabra libertino:

"aquellos malos hombres que V. Rma [Palanco] llama novatores, y puede llamar con la misma justificación libertinos, porque cautivando sus entendimientos en las verdades de la fe, en los -- puntos naturales han apellidado libertad".(91)

Es decir, la libertad de pensamiento que reclaman se refiere -- fundamentalmente a la filosofía y no a la fe:

"En el fondo [los novadores] distan mucho de ser incrédulos o ateos; buscan más bien una mayor tolerancia en materia científica y filosófica y quizá reconciliar ciencia y religión, a la manera de Nicolás Malebranche". (92)

Este interés de los novadores por conciliar el catolicismo con la ciencia moderna tuvo un cultivador ilustre en Feijoo, pero es interesante señalar que el benedictino está dentro de una tendencia generalizada en los primeros decenios del siglo XVIII y que en laza con los últimos del siglo XVII.

Para Olga Quiroz Martínez el alcance de la conciliación religión-filosofía moderna es decisivo. Por un lado los novadores quieren enlazar con algunas escuelas filosóficas anteriores, pero no tomistas; es el caso del suarismo, practicado entre los Jesuitas; cuya doctrina del probabilismo se podía aprovechar para introducir sin riesgo algunas novedades (93). Por otro, la autora encuentra -- una cierta contradicción entre la actitud que teorizan los novadores y la práctica que realizan en la que someten al criterio de -- autoridad gran parte de su libertad filosófica. Para ella es una -- contradicción consciente, una "habilidad jesuítica" para salvar la mayor parte posible del pensamiento moderno.

2.3.1 Conviene que analicemos ahora un texto de Mayans: la carta dedicatoria a D. José Patiño (94), que nos permitirá ampliar las -- precisiones en torno al nuevo pensamiento hechas hasta ahora y que se referían, sobre todo, al aspecto religioso y científico. Este -- texto de Mayans puede considerarse un programa de reformas (95) -- que tiene además una cualidad importante: no son ideas irrealizables. El aliciente consiste en que Mayans, al lado del proyecto, --

expone la manera de llevarlo a cabo; hay que comenzar pues, señalando la característica de su pragmatismo que le une a los grandes nombres ilustrados. El que todo el proyecto no se llevara a cabo en su día es otra cuestión, dependió de la acogida gubernamental y no de Mayans. La carta estaba destinada a pedir protección y ayuda económica del gobierno.

El texto describe un ambicioso plan de publicaciones que pueden dividirse en dos bloques: las que ya tiene realizadas o en vías de realización el propio Mayans, y las que aconseja que se deberían emprender, señalando, en ocasiones, los autores más indicados para llevarlas a buen fin.

En el primer grupo se encuentran, en principio, una serie de obras destinadas al mejor conocimiento de la lengua española: la Ortografía, la Gramática y la Retórica que publicó el propio Mayans. (96) Otras obras se pueden encuadrar dentro de las ciencias del pensamiento como la Lógica y las Instituciones morales. También mereció su atención la lengua latina, en la que el autor había alcanzado un grado muy elevado de perfección, para su estudio recomienda la elaboración de una gramática y un diccionario que, según sus ideas, deben atenerse a un criterio lingüístico al que nos referiremos más adelante. Por supuesto dedica un apartado a la jurisprudencia, materia de su especialidad y concede un lugar destacado a la historia "escrita a la luz de la crítica", confiesa que él tiene algunas ya escritas con este criterio. Además de obras originales, Mayans propone un amplio repertorio de reediciones y ediciones de obras inéditas que, a su juicio, suponen imprescindibles aportaciones a cada una de las áreas enumeradas; tal sucede con la continuación de la Rebus Hispaniae del padre Mariana, escrita por Fray José Manuel Miñana, otro ilustre novador, miembro del grupo valenciano. Me parece muy importante constatar que Mayans, al hablar de cada obra posible, suele hacer alusión a las fuentes que va a utilizar en caso de precisarlas. Así en la Retórica, además del suyo, proporcionará los sistemas de Sánchez de las Brozas y de Vossio; en la Lógica, reconoce que parte de sus ideas fueron ya "ejecutadas" por Pedro Simón Abril y que los cimientos ya habían sido puestos por Juan Luis Vives y Pedro Juan Núñez, también menciona la Lógica es-

crita por Tosca, novador de una generación anterior a la de Mayans. Asimismo confiesa que tiene hechos "apuntamientos" sobre la República literaria de Diego Saavedra Fajardo.

En el segundo grupo, que es el de proyectos posibles, se incluyen una serie de diccionarios: "Diccionario de las voces españolas antiquadas", diccionarios de latín español y español latín y diccionarios de todas las ciencias, por ejemplo de matemáticas. Para este último recomienda el que sabe que tiene ya realizado Corachán, novador valenciano de la generación de Tosca, y que se encontraba inédito. Este proyecto de diccionarios revela el espíritu enciclopédico de Mayans tan acorde con el pensamiento ilustrado. Recomienda la elaboración de unas "Instituciones del derecho español" y -- apunta que para su realización podría abrirse un concurso entre los mejores especialistas de España. Señala la falta de una colección de "historias de España" que podría formarse reeditando las ya impresas y añadiendo otras inéditas; también aconseja una colección de obras griegas y latinas traducidas al español, siguiendo el proyecto apuntado por Pedro Simón Abril, y una "España eclesiástica" donde se recogieran concilios, bulas, privilegios etc. En cuanto a la literatura propone hacer una selección de las mejores poesías -- escritas en castellano:

"Diría también, que pues la poesía es más seria que lo que piensan muchos, supuesto que vemos que la religión consagró su uso celebrando -- con sublimes cánticos las maravillas de Dios, -- aun antes de que el mundo tuviese Libros Sagrados, que es lo mismo que decir antes de la memoria de los libros; sería mui útil, que de tantas piezas poéticas, como tenemos en español, se entresacasen las mejores, para que en cada genero de composición se tuviessen a la vista las ideas mas perfectas, assí de las poesías profanas (pero nada provocativas a liviandad) como de las sagradas." (97)

Me interesa destacar que Mayans parece referirse en este texto al menosprecio de algunos eruditos por la poesía, hecho que apare-

ce muy documentado en la segunda mitad de siglo ya plenamente ilustrada.

Además de los proyectos señalados, interesan otras ideas que Mayans va dejando escapar a lo largo del texto. Su preocupación por la pedagogía es constante, la necesidad de claridad y facilidad de comprensión figuran en todas las obras que propone. Refiriéndose a la ortografía escribe:

"Primeramente he oído a muchos que se quejan, - de que no haya en España una ortografía tan fija - como la tuvieron los griegos i latinos; i ahora -- los italianos, i franceses. Pues tengo por cierto, que la podemos tener mucho más fija, fundada toda ella en un solo Principio, del qual proceda, como legítimas consecuencias unas pocas Reglas, inteligibles de doctos i indoctos, facilmente practicables de grandes, i chicos; i tan acomodadas al uso común, que sea conforme cada una de las reglas al consentimiento universal de toda la nación, a la - práctica constante de toda ella, i lo que parece - cosa más extraña, al uso de aquellos mismos, que - sin aver visto el sistema se anticipan a criticarle." (98)

Incluso uno de sus proyectos consiste en un programa de evolución del aprendizaje en el que trata de adecuar cada enseñanza a la --- edad del alumno:

"Yo no quiero insistir en que el orden de las - artes, i la repartición del tiempo, que se ha de - emplear en ella, sean de una, i no de otra manera. En esto cada uno tiene su idea. Yo apuntaré la que por ahora se me ofrece i es la siguiente: de tres a cinco años; además de las claras i distintas --- ideas de las cosas, expuestas a los sentidos, i de las primeras reflexiones, deve el niño instruirse en la religión catholica, i en las obligaciones -- propias de un hombre racional... De cinco a siete años deve el niño aprender a leer, escribir, i con

tar, sin olvidar lo pasado, que siempre importa mucho mas que todo lo demas. De siete a ocho --- años la gramatica, i rethorica española (...) de ocho a nueve las gramáticas latina i griega, incluyendo en ellas la prosodia i a lo último unos paralelos de los preceptos de dichas lenguas --- (...) deviendo todo esto escribirse en español.."

Concluye recomendando para este asunto su librito Fácil modo de instruir la primera edad.(99)

En cuanto a la metodología, que hemos visto ocupar un lugar de privilegio en la evolución del pensamiento ilustrado, Mayans opta abiertamente por la via de la inducción. Así aparece en el siguiente texto en torno a la ortografía:

"I, para la perfección de un sistema ortográfico solo necesitamos de las reglas que dieron - unánimes, i no en discordia, (lo qual es fácil - de provar por via de inducción)..."(100)

Por último vamos a tratar de un tema presente en la obra de Mayans que es su punto de partida y que aparece expuesto a lo largo de toda la carta-dedicatoria. Se trata de la defensa del uso del castellano frente al latín. Para la defensa utiliza los más variados argumentos, demuestra que el cultivo de la lengua propia debe hacerse porque produce gloria y por su utilidad. El ejemplo está - en lo que los griegos y latinos hicieron con sus propios idiomas, incluso, como más cercano, existe el modelo de Francia. También -- hay antecedentes en la propia España: el nivel alcanzado por la lengua en el siglo XVI:

"I por acercarnos más, i valernos de nuestro propio ejemplo, quando dejados asuntos poco serios, i reyertas pueriles, se escribió mas en español de todas las artes i ciencias; se escribió (en mi juicio)muchó mejor que ahora: como se vio en tiempo del Señor Don Felipe segundo, en que -- la lengua castellana llegó a ser universal aun - en los países distantes, a donde no penetró el - imperio español, i el terror de sus armas."(101)

Hay además razones prácticas muy importantes que avalan el uso del español: los maestros explicarían mejor, se facilitaría el acceso a las ciencias sin el rodeo del latín y, además, el tiempo empleado en aprender la lengua latina podría emplearse en el perfeccionamiento de la propia.

Todos los planes de Mayans se enfocan desde esta perspectiva de la prioridad del español, lo hemos visto en algunos de los textos citados y también en el interés que muestra por aquellas disciplinas del área de la lengua. La elaboración de diccionarios de español latín es necesaria, porque la lengua nacional debe aprenderse antes que las clásicas. Además, el aprendizaje de estas últimas tiene que hacerse desde la lengua romance, por eso es necesario elaborar una gramática latina que se ajuste a este proceso; he aquí el criterio lingüístico al que me refería cuando tratábamos sobre los proyectos de Mayans. A este respecto afirma el autor:

"La primera gramática que un niño debe aprender, es la de su lengua materna; porque se entiende y aprende con mayor facilidad; y lo que se adquiere de ella, aprovecha después para hacerse capaz de cualquiera otra gramática en brevísimo tiempo."(102)

El interés por la lengua romance no es exclusivo de Mayans, aparece en los primeros novadores; es preciso recordar ahora que la Carta médico-físico-química de Cabriada se publicó en castellano y, en la preferencia por el uso de la lengua nativa para expresar los conocimientos científicos, Cabriada coincide con los restantes novadores. Iris M. Zavala interpreta este hecho dentro del proceso de divulgación y secularización de la ciencia inherente a la Ilustración:

"Los novadores mencionados se distinguen por un afán de secularizar la ciencia y la filosofía y por un empeño en divulgar las corrientes más modernas. Este doble objetivo les lleva a escribir en castellano..."(103)

2.3.2 La utilización de la lengua romance fue objeto de polémicas en tiempo de los primeros novadores. La controversia que al tema -suscitó en los primeros balbuceos de la Ilustración nos recuerdan otro momento histórico, concretamente el siglo XVI y el problema -de los erasmistas. Hay, además, otros puntos de contacto entre los dos siglos. Hemos visto, al repasar el concepto de Ilustración, como el pensamiento moderno, para alcanzar una mayor difusión, se va volcando en una serie de moldes literarios Iris M. Zavala señala -algunas de las formas literarias esenciales utilizadas por los novadores españoles. De todas ellas me interesa destacar el diálogo y recordar las autorizadas palabras de M. Bataillon sobre esta estructura literaria:

"La producción humanística de que España es --
deudora a los erasmistas sería literariamente de
deñable si no se tuviera el derecho de incluir en
ella una abundantísima floración de diálogos." (104)

Los contactos entre los erasmistas y los primeros ilustrados no se reducen solo al problema de la lengua y de la forma literaria. Las ideas erasmistas estuvieron muy presentes en otros problemas, por ejemplo, en las reformas religiosas emprendidas durante el siglo XVIII. El llamado Jansenismo (105) durante el siglo de las luces tuvo, además de la dimensión jurídica, frecuentemente señalada por la crítica, una dimensión espiritual más importante y olvidada. El interés por volver al primitivo cristianismo, prescindiendo de ornato externo y con mayor atención a la religiosidad interior, impulsó a los reformistas del siglo XVIII a reeditar textos del siglo XVI en que exalta este último aspecto de la práctica religiosa. M. Giovanna Tomisch pone en conexión estas reediciones con las --- ideas erasmistas y destaca el papel de Mayans como intermediario -entre el siglo XVIII y la espiritualidad del XVI:

"En la obra de éste [Mayans] y especialmente
en su labor editorial vemos otro eslabón esencial,
el que ata la espiritualidad del siglo XVI con --
las aspiraciones religiosas de los reformadores -
del siglo XVIII". (106)

La carta-dedicatoria de Mayans que hemos analizado acude al si-

glo XVI, no solo en los temas que trata, sino también en los autores que cita; es clara la admiración por Saavedra Fajardo y, sobre todo, por Juan Luis Vives del que editó la obra completa. El interés por el humanista valenciano no es mera casualidad: si se lee a Vives durante el siglo XVIII es porque sus ideas armonizan con las de la época, este hecho es señalado por M. Giovanna Tomsich: - "Aparte de la justificada admiración de los valencianos por su insigne coteraneo del siglo XVI, las obras de Vives respondían al espíritu de los tiempos." (107)

La vinculación de los humanistas del siglo XVI a través de Erasmo no se reducen a los novadores, ni se queda encerrada en los límites de las polémicas en torno a las reformas religiosas. Pasa de las primeras décadas del siglo y un ilustrado como Jovellanos, al planificar los estudios del Colegio de Calatrava, cita abiertamente el interés de los textos del propio Erasmo para los colegiales:

"A la lectura de cada libro sagrado precederá la del prolegómeno correspondiente a el, y para esto se valdrá el Catedrático de los de San Jerónimo y San Isidoro, que andan en la Biblia de Du-Hamet, y aun de los de Erasmo a los libros del Nuevo Testamento, que son muy breves e instructivos, leyendo y explicando unos y otros en la parte que fuere respectiva a la lectura de cada domingo". (108)

Creo preciso señalar que en el programa de Jovellanos, el castellano se estudia de una manera simultánea al latín y, por supuesto, aconseja siempre un método de aprendizaje asequible y práctico; ambos criterios le unen con Mayans.

En cuanto a la tradición Humanista y su vinculación con el siglo XVIII la tesis iniciada por Sarrailh y que hoy cuenta con muchos partidarios, tiene también sus detractores. Refiriéndose a esta relación dice V. Palacio Atard:

"Esta obra [L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII^e siècle, Paris, 1.954] tendenciosa e insuficientemente informada, no obstante la aparatosa presentación con que ha sido exhibida,

trata de dar la vuelta a la tesis de Menéndez Pelayo, que consideraba consubstancial a la "verdad de España" la vivencia católica. Sarrailh presenta a los reformadores españoles del siglo XVII-XVIII como continuadores de la línea de los erasmistas del XVI (según los ha estudiado Marcel Bataillon), luchando contra el conformismo general y picados, como ellos, de ciertos ribetes heterodoxos-de una cierta "afección heretical", que decía Soto Marne -mas bien que de una propia y explícita heterodoxia. Para Sarrailh estos españoles representan -tanto en el XVI como en el XVIII- la auténtica España, que lucha por sobreponerse -al triste y lamentable destino a que la arrojó la monarquía católica y la Iglesia."(109)

El reciente libro de Iris M. Zavala parece señalar claramente -los eslabones de la cadena que unió a los siglos anteriores con el XVIII. Son los textos de los arbitristas, repúblicos, y políticos, que, entre otros temas, mantuvieron vivos algunos del erasmismo durante el siglo XVII, aunque fuera en la clandestinidad. En ellos -permanecen temas como el problema de la pobreza, la crítica de la nobleza etc. Un caso curioso de pervivencia es la metáfora del ---Cuerpo místico, que procede de San Pablo y que, según Bataillon, -está en conexión con el erasmismo; Iris M. Zavala la encuentra en los textos de los arbitristas y me interesa destacar que en un texto de El Censor, destinado a criticar a la nobleza, se utiliza una imagen similar:

"El soberano es la cabeza, los ministros los -
órganos y sentidos, los artesanos el estómago, --
los comerciantes las entrañas, los soldados los -
brazos, etc. ¿Vosotros [los nobles] empero que --
sois en el cuerpo político? No se ya que empleo -
daros sino el de verrugas, lobanillos, tumores, -
escirros."(110)

Sobre este tema que estamos tratando me interesa reproducir ---aquí unas palabras de A. Mestre que, apoyándose en estos anteceden

tes del siglo XVIII, plantea un origen algo distinto del señalado tradicionalmente para la Ilustración:

"Todo ello coincide perfectamente con la tendencia actual de los historiadores, especialmente Trevor-Roper y Franco Venturi, que quieren ver -- los orígenes de la Ilustración en la actitud de -- tolerancia. Frente a la teoría tradicional que -- considera el calvinismo como raíz del movimiento ilustrado, resulta cada vez mas evidente el valor de la supervivencia del espíritu erasmista, entre la Contrarreforma católica y el radicalismo calvinista. Era lógico que humanistas como Martí o Mayans admirasen a Erasmo y celebrasen a sus herederos, fuesen católicos como Vives y Fray Luis de León, o protestantes como Scaliger y Vossius."(111)

2.4.1 El hacer hincapié en las conexiones del siglo XVIII con -- los siglos precedentes no supone negar las influencias europeas en la Ilustración española; las hubo, fundamentalmente francesa e italiana en la primera mitad de siglo, acentuándose la francesa en la segunda mitad,(112) trato, tan solo, de reducir estos contactos -- con Europa a su justa medida, destacando recientes conclusiones de la crítica que creo que iluminan mucho los problemas en torno a la Ilustración española. No hay que dudar que, a la vista de estos -- planteamientos, las conexiones de la poesía del siglo XVIII con la del XVI, sobre todo con la de Fray Luis de León, cobran un nuevo -- relieve.

El hecho de utilizar más unas fuentes que otras fue un elemento de división entre los ilustrados porque respondía al distinto tálante de su formación. Vimos como V. Palacio Atard consideraba con tradictorios a los ilustrados españoles por las diversas tendencias que influían en ellos, Iris M. Zavala mantiene una postura si milar:

"Esta doble tradición (...) -arbitrarismo y no vadores- se nutrieron (...) de pensamientos dis- crepantes. Ambas corrientes, a su vez, alimenta-

ron el siglo ilustrado que realizará, a menudo, - algunos de sus proyectos."(113)

Antonio Mestre insiste también en este aspecto:

"Las páginas anteriores han mostrado el pluralismo cultural de los reformistas españoles de la primera mitad del siglo XVIII. Aunque combaten un enemigo común, la forma de vida tradicional del Barroco, que consideran causa de la decadencia, - las raíces diversas de su formación afloran, por necesidad, en sus relaciones."(114)

Para este mismo autor el enfrentamiento de Mayans y Feijoo se debió a un problema de este tipo:

"Feijoo formado en la escolástica, reacciona - con violencia contra la teología y filosofía que dominan universidad, órdenes y clero erigiéndose en el defensor de la experimentación y ciencia moderna. Mayans, que ha vivido ya desde su adolescencia este mundo experimental y científico, no recibe novedad alguna con la obra del Benedictino, antes bien echa de menos el rigor y método que ha adquirido con esfuerzo y tenacidad. Proceden de - dos mundos distintos y, pese a sus puntos comunes aparecidos en los primeros momentos, no tardaron en surgir diferencias. Esta será la tónica general de las relaciones entre los reformistas."(115)

Mayans y Feijoo también utilizaron las fuentes europeas de distinta forma, en el primero predominaron los trabajos científicos - en el segundo las obras de divulgación. Además, el conocimiento y aprovechamiento de la tradición española fue muy superior en el valenciano, Feijoo estuvo más esclavizado por la influencia francesa.

Hasta ahora nos hemos movido en el ámbito de una literatura culta, unas veces profundamente erudita y otras con un carácter más divulgador, pero parece aceptable la tesis de Iris M. Zavala que, señala ya desde el siglo XVII, como al lado de esta "forma cultural aristocratizante" realizada por eruditos y ensayistas que dirigen su obra a una minoría preparada para aceptarla, había otras obras de

carácter seudocientífico, producto de un cruce entre la literatura elevada y la popular, cuyos destinatarios eran los españoles de -- una menor cultura. Hay en ellas mezcla de superstición y ciencia, de tradición y renovación, presentadas de una forma amena y atractiva. Se trata de unas obras de "heterogéneo" contenido formado por almanaques, calendarios, historias de condenados, hagiografía, noticias de eclipses terremotos y otras calamidades etc., etc.

La misma autora señala que, en su mayoría, los autores eran --- "desconocidos escribas", pero también, en muchas ocasiones, "el autor culto cultivó ... estas formas literarias".(116) Hace también precisiones importantes en torno al público que recibía estas obras y abre la interrogante de que el "erudito a la violeta", el hombre de salón obligado a conocerlo todo, aunque de un modo superficial, tal vez encontrara en estas obras la fuente de información más asequible e inmediata. (117) Como caso excepcional entre los autores de esta literatura en la primera mitad del siglo XVIII es obligado citar a Diego Torres Villarroel, afortunado autor de almanaques, - contra el que tantas veces arremetieron los primeros ilustrados.

2.4.2 Debemos ocuparnos ahora de una cuestión importante: se trata del papel que desempeñaron los primeros Borbones en el camino de España hacia la Ilustración.

Si en torno a 1.680 el ambiente intelectual era ya propicio para la aparición de las nuevas tendencias de la cultura, hay que modificar el papel que se concedía tradicionalmente a la nueva dinastía - como artífice e impulsora de la Ilustración en un ambiente anodino. Los reyes dieron a España, con su plan de reformas, lo que un nutrido grupo de españoles pedía y estaba preparado para recibir; buena prueba es que las Academias oficiales respondían primero a una iniciativa privada. Pero el asunto era mucho más complejo. Parece --- creencia generalizada que la minoría ilustrada y el poder se unieron en la tarea común de modernizar España, contando ambos con la oposición del grupo de los más intransigentes; los primeros resultaban peligrosamente afrancesados y los segundos excesivamente castizos. Este esquema precisa de muchos matices, en realidad, pensar -- así es creer en un espejismo, detrás hay una realidad mucho más com

pleja.

Hay que señalar, en primer lugar, que en España también el despotismo ilustrado es una contradicción, a nuestro país se refería el texto de Reglá, que, a este respecto, citábamos unas páginas antes. Quiere ésto decir que, en ocasiones, los intereses eran comunes y ambas fuerzas se apoyaban, pero cuando no sucedía así los roces eran inevitables. El caso de la protección oficial concedida a Feijoo con el olvido de otros planes de reforma, como el de Mayans, concretamente, han hecho pensar a Antonio Mestre (118) en la existencia de dos tipos de Ilustración: la de los ilustrados y la del poder. Sucede que entre las diversas ttendencias de la Ilustración el gobierno, en cada momento, protegía aquella que convenía a sus intereses, la que proponía reformas, pero que no entraba en contradicción con el plan de la Monarquía.

Otra opinión generalizada desde el estudio de Herr es que las ideas anti-absolutistas entraron en España después de la Revolución francesa, a la vez que el miedo hacía dar marcha atrás a los ilustrados y al gobierno. Sin embargo José Antonio Maravall ha demostrado, en un documentado artículo (119) que existen en España, - igual que un Europa, textos que critican el absolutismo durante el reinado de Carlos III (120). Para este autor

"La tendencia a constituir nuevas formas de --
convivencia política no nace de la Revolución ---
Francesa -ni fuera de España, ni en España tampo
co- Es producto de las transformaciones sociales
e ideológicas del siglo XVIII, sin perjuicio de -
que la Revolución francesa representara la coyun-
tura favorable para que unas nuevas formas de pen
samiento, de acción gobernante y de lucha de par-
tidos se desarrollaran, en el terreno político, a
partir de este gran momento que más bien habría
que llamar, en atención a su alcance, la Revolu-
ción europea." (121)

Un cierto tipo de oposición crítica al absolutismo aparece, in-
cluso, antes del reinado de Carlos III, con los primeros Borbones.
Se debe a una interesante evolución del pensamiento en algunos par

tidarios de los Austrias. Para A. Maravall hay antiborbónicos después del tratado de Utrech que se apresuraron a criticar las formas de gobierno absolutistas, pero como esta tendencia se inició precisamente con los Austrias, evoluciona su favor en antipatía y recurrir, a la hora de buscar un modelo válido, al reinado de los Reyes católicos, monarquía verdaderamente hispánica. Dentro de esta corriente se sitúa un manuscrito titulado "Las lágrimas de los españoles oprimidos"(122).

Ante la existencia, incluso tan temprana, de textos en que se critica al absolutismo, aunque sean minoritarios, hay que pensar que las ideas del mismo tipo que entraron en España después de la Revolución francesa encontraron un campo abonado en estos críticos.

Hemos hablado del Despotismo defendiendo sus intereses, influyendo así en el destino de las reformas propuestas por los intelectuales, pero algo similar ocurre entre los ilustrados. Es preciso tener en cuenta que, en la España del siglo XVIII y, sobre todo, en la primera mitad, la minoría culta tenía que estar vinculada, a la nobleza y a la iglesia. Dentro de estos grupos había muy distintos niveles, no todos igualmente privilegiados, pero en los que podían darse intereses de grupo muy concretos que también estaban dispuestos a defender llegado el momento. Como ejemplo de este hecho, baste recordar lo sucedido en los momentos en que la dinastía francesa confió puestos de responsabilidad a extranjeros. Sobre todo en tiempos de Felipe V y Fernando VI, estas concesiones del gobierno a Franceses e italianos, menoscavaban el poder tradicional de la nobleza española que no aceptó el relevo con docilidad, de ahí que conocidos mecenas de las nuevas ideas ilustradas se opusieron al grupo gubernamental formando parte del llamado Partido español, como afirma Teófilo Egido (123), muchos panfletos difundidos a nivel popular salían de las manos de éstos ilustres de España, oponiéndose a la prensa, órgano gubernamental, y tratando ambos grupos de orientar la opinión pública a su favor. Las tertulias, en las que se difundían las ideas ilustradas, eran también un foco de oposición política, como la que se celebraba en casa del Duque de Montellano ---- (124). Hay que destacar que el arma utilizada con gran frecuencia era la xenofobia por lo que es muy fácil vincular estas cuestiones,

pertenecientes al interés de grupo, con un casticismo en la cultura.

2.5. A modo de recapitulación, cabe decir que las precisiones hechas en torno a las fechas en que da comienzo la inquietud científica en España, parecen confirmar la tesis de los que adelantan la -- presencia del pensamiento moderno en nuestro país a la década de -- 1.680; hay que recordar que ésta es una fecha clave para la ilustración europea:

"Lo cierto es que en los últimos años del siglo XVII se fue integrando un clima social y político en que aparecían unidas tendencias muy diversas, - aportando un espíritu totalmente nuevo, que daría nacimiento a una auténtica revolución en la vida - cultural, evocada por Paul Hazard, en el prólogo - de su magistral ensayo, La crisis de la conciencia europea, 1680-1715."

Lo que sí parece indudable es que la difusión de estas ideas y - las transformaciones inherentes a ellas en el caso de España fueron muy lentas tal y como piensa, entre otros, Françoise López. Para en tender un proceso de difusión tan lento hay que tener en cuenta el ambiente en que las nuevas ideas tuvieron que desarrollarse. En este sentido puede aceptarse la tesis de Herr en aquella parte en que se refiere a las dificultades que la sociedad, la iglesia etc. pusieron a los ilustrados y que han quedado manifiestas en el aparta do que hemos dedicado a los novadores.

Hay que añadir las contradicciones que padecieron los reformadores -novadores primero, e ilustrados después-, fruto, como hemos po dido comprobar, de las distintas corrientes que confluyeron en ---- ellos. Las influencias se pueden dividir en dos bloques importantes: la procedente de Europa y la que enlaza con la tradición española. En esta última conviene destacar aquellos puntos de unión con el Hu manismo del siglo XVI que merecen un análisis más amplio y detenido. Cabe tener en cuenta que la influencia europea se dejó sentir tanto en los ilustrados, como en los tradicionales, dado que la reacción ante las "luces" no tuvo un carácter español exclusivamente, sino - que brotó en toda Europa.

En cuanto a las páginas dedicadas a estudiar las relaciones entre la Ilustración y el poder, destacan que la contradicción despotismo-ilustración existió en España exactamente igual que en Europa. Ambas fuerzas se movieron, en muchas ocasiones, al vaivén de sus propios intereses.

No me queda sino volver a repetir que este capítulo no ha pretendido solucionar todas las interrogantes abiertas en torno al si glo XVIII; tan solo constatar algunas a modo de introducción en el complejo mundo de las luces.

NOTAS AL CAPITULO I

- 1.- Ernst Cassirer, Filosofía de la ilustración, (Méjico, Fondo de cultura económica, 1975), p. 287 y ss.
- 2.- Carl Grimberg, El siglo de la ilustración, (Barcelona, Historia universal Daimon, 1973), 9, p. 53.
- 3.- Vicente Palacio Atard, Los españoles de la ilustración, (Madrid, Guadarrama, 1964), p. 30.
- 4.- François Lopez, "La historia de las ideas en el siglo XVIII: - concepciones antiguas y revisiones necesarias," Boletín del -- centro de estudios del siglo XVIII, 3, (1975) p. 15.
- 5.- Jean Deprum, "Filosofías y problemática de las Luces" en Historia de la filosofía, Racionalismo, Empirismo, Ilustración, (Madrid, Siglo XXI editores, 1976) p. 281.
- 6.- Antonio Domínguez Ortiz, Sociedad y estado en el siglo XVIII - español, (Barcelona, Ariel, 1976) p. 477.
- 7.- La definición que Koch propuso, se sintetiza en cuatro puntos esenciales: 1) aceptación de la investigación científica y de sus resultados aún a riesgo de chocar con las opiniones corrientes. 2) Lucha contra la superstición y los prejuicios, en especial los que conducen a cualquier forma de opresión e injusticia. 3) Reconstrucción y reexamen crítico de todas las creencias básicas. 4) Interés por las obras de reforma económica social. En A. O. Alchidge, the ibero-America Eleghlenment, cita tomada de Domínguez Ortiz, p. 477.
- 8.- E. Cassirer, p. 17 y ss.
- 9.- Julián Marías, Historia de la filosofía, (Madrid, Revista de Occidente, 1954) p. 228 y ss.
- 10.- Ibídem, p. 228.
- 11.- Ibídem, p. 228.
- 12.- Ibídem, p. 228.
- 13.- Ibídem, p. 228.
- 14.- A este respecto dice P. Hazard: "El mayor cambio que ha experimentado la literatura (...) se convirtió en el campo de batalla de las ideas." El pensamiento europeo en el siglo XVIII, (Madrid, Guadarrama, 1958) p. 240.

- 15.- E. Cassirer, p. 10.
- 16.- Diderot - D'Alembert, La enciclopedia, selección y traducción de Jesús Torbado, (Madrid, Guadarrama, 1970) Voz "Experimental". Todas las citas de La Enciclopedia se refieren a esta edición y se localizarán por la "voz" que corresponda.
- 17.- Francisco Puy, El pensamiento tradicional en la España del siglo XVIII (1700-1760), Madrid, Instituto de estudios políticos, 1966) p. 26 y ss.
- 18.- E. Cassirer, p. 57.
- 19.- Ibídem, p. 58.
- 20.- Ibídem, p. 59.
- 21.- Ibídem, p. 60.
- 22.- Ibídem, p. 62.
- 23.- A este hecho se refiere Domínguez Ortiz al tratar de la ilustración española: " lo que hoy nos resulta más original en las controversias que llenaron los primeros decenios de aquel siglo es, repetimos, la mezcla de lo religioso y lo profano, de lo filosófico y lo puramente técnico". p. 109. También se atestigua este hecho en D'Alembert que, a final de su artículo "experimental", se expresa del siguiente modo: "Y creo que la falta al esplendor y la utilidad de ese colegio una cátedra de moral, cuyos principios bien desarrollados interesarían a todas las naciones; una de derecho público, cuyos mismos elementos son poco conocidos en Francia; una de historia, finalmente, -- que debería ocupar un hombre al mismo tiempo sabio y filósofo, es decir, un hombre muy raro. Este deseo no es sólo mío; -- es el de gran número de ciudadanos; ..."
- 24.- Yvon Belaval "El siglo de las Luces" en Historia de la filosofía..., p. 196.
- 25.- Jean Sarrailh, La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII (Madrid, Fondo de cultura económica, 1974) p. 156.
- 26.- Emmanuel Kant, "Respuesta a la pregunta ¿qué es la Ilustración?", en La filosofía de la historia, (Buenos Aires, Nova, - 1964) p. 58.
- 27.- P. Hazard, p. 55.
- 28.- F. Puy, p. 26.
- 29.- E. Cassirer, p. 20.
- 30.- Ibídem, p. 29.

- 31.- Laín Entralgo y López Piñero, Panorama histórico de la ciencia moderna, (Madrid, Guadarrama, 1963). Los autores ven la existencia de esta concepción del hombre en Montesquieu, Voltaire, Diderot y Buffon, para ellos el hombre es "espíritu racional y libre, habitador y casi dueño de un cuerpo animal regido por las leyes de la materia", p. 223.
- 32.- E. Kant, p. 63.
- 33.- Ibídem, p. 65.
- 34.- Véase Jean Deprun , p. 282.
- 35.- J. Marías, p. 230.
- 36.- Ibídem, p. 240.
- 37.- Ibídem, p. 237.
- 38.- Richard Herr, España y la revolución del siglo XVIII, (Madrid, Aguilar, 1971), p. 3.
- 39.- P. Hazard, p. 71 y ss.
- 40.- J. Marías, reconoce que al final del proceso: "El mundo deja de ser cristiano aunque los hombres lo sean", p. 242.
- 41.- Ibídem, p. 220 y ss.
- 42.- P. Hazard, p. 160 y ss.
- 43.- P. Bonhomme, cita tomada de P. Hazard, p. 172.
- 44.- J. Marías, p. 220.
- 45.- C. Grimberg, p. 64.
- 46.- Así lo expresa Cassirer: "Grocio rebasa la escolástica no tanto en el contenido cuando en el método. Con él se lograría, en el dominio del derecho, lo que Galileo en el conocimiento de la naturaleza", p. 265. Para todo lo referente a este pensador véase este mismo estudio p. 263 y ss.
- 47.- A este respecto Hazard recoge una cita de Diderot: "Cada siglo tiene su espíritu que lo caracteriza, el espíritu del nuestro parece ser el de la libertad" Diderot a la princesa Dashoff, 3 de Abril de 1771. P. Hazard, p. 230.
- 48.- Ibídem, p. 231 y ss.
- 49.- Diderot - D'Alembert, La enciclopedia, ed. citada.
- 50.- En el prólogo de la selección de artículos, que he manejado --

(p. 22 y ss.) J. Lough se ocupa del problema de los artículos de la enciclopedia que aparecen sin firma. Afirma que en el primer volumen se advierte al lector que los artículos no firmados y los precedidos de un asterisco pertenecen a Diderot, el problema es que estos asteriscos empiezan a no aparecer -- desde el volumen noveno, además, en el segundo volumen se advierte que entre los artículos no firmados, aparecen los de Diderot junto con los de otros colaboradores que se mencionaron el en prólogo, o que no quisieron darse a conocer.

51.- P. Hazard, p. 237.

52.- Grimberg (p. 36 y ss.) señala como fueron tres las fuerzas o tendencias políticas en la Francia del siglo XVIII: la aristocracia partidaria del absolutismo real, bajo un sistema similar al feudal, los parlamentos formados por la nobleza de toga que trataba de frenar la autoridad real y los intelectuales que por su ideal de libertad también atacaban al absolutismo, y añade: "conviene notar que ninguno de estos núcleos de oposición eran antimonárquicos; la idea republicana sólo aparecería algo más tarde; con todo, actuaban contra la monarquía absoluta tal como se concebía a mediados del siglo XVIII. El poder real se veía así atenazado entre ambas tendencias políticas", p. 38.

53.- P. Hazard, p. 236 y ss.

54.- E. Cassirer, p. 288.

55.- Ibídem, p. 290.

56.- Ibídem, p. 290.

57.- P. Lafu Entralgo y López Piñero, p. 229.

58.- P. Hazard, p. 422.

59.- J. Reglá y Campistol, "El despotismo ilustrado" en Introducción a la historia de España, (Barcelona, Teide, 1967), p. 470.

60.- J. Sarrailh, p. 708. Interesa constatar que Sarrailh añade a las palabras de D'Ors las siguientes: "pero conocida es la -- afición de este escritor a la paradoja."

61.- A. Domínguez Ortiz, p. 476.

62.- Véase R. Herr, p. 13.

63.- P. Hazard, Pensamiento europeo... (Madrid, Guadarrama, 1958).

64.- Javier Herrero, Los orígenes del pensamiento reaccionario español (Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1973).

- 65.- F. Puy, El pensamiento tradicional..., (Madrid, Instituto de estudios políticos, 1966).
- 66.- Olga Victoria Quiroz Martínez, La introducción de la filosofía moderna en España, El eclecticismo español, en los siglos XVII y XVIII (Méjico, 1949).
- 67.- José María López Piñero, "Los comienzos de la medicina y de la ciencia moderna en España en el último tercio del siglo -- XVII" Medicina e Historia, fascículo XLIII (Abril 1968) e Introducción de la ciencia moderna en España, (Barcelona, Ariel, 1969).
- 68.- Iris M. Zavala, Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII, (Barcelona, Ariel, 1978).
- 69.- O. Quiroz, p. 15.
- 70.- Parece ser que también las casas del Marqués de Mondejar y -- del Conde de Villablina eran lugares de reunión de los intersados en la ciencia moderna.
- 71.- L. Piñero, "Los comienzos de la medicina..." en la pág. 10 se refiere a que muchos experimentos científicos fueron realizados en su presencia y en la pág. 6 afirma: "Juan José de Austria (...) el hijo bastardo de Felipe IV es un ejemplo típico de nobleza pre-ilustrada interesada activamente en la ciencia y la técnica".
- 72.- O. Quiroz, p. 18.
- 73.- A. López Piñero, Introducción a la ciencia..., p. 5.
- 74.- Ibídem, p. 5.
- 75.- A. Domínguez Ortiz, p. 20. Sobre esta cuestión véase también: Gonzalo Anes, Economía e ilustración en la España del siglo -- XVIII, (Barcelona, Ariel, 1969). El hecho de la ligera recuperación económica resulta de esencial importancia, porque los primeros brotes novadores se dan precisamente en las mismas -- zonas geográficas en las que cedió la depresión. Hay que anotar la excepción de Madrid que en su calidad de Corte era un centro de la actividad novadora, no pudiendo generalizarse esta afirmación para el resto de la zona central.
- 76.- I. Ma Zavala, p. 18.
- 77.- De los tiempos y experiencias el mejor remedio al mal por la novaantigua medicina. Carta Philosophica Medica, Chymica. Escrita por D. Juan Cabriada, sobre la enfermedad de un grande de la Corte, año 1686.
- 78.- A. López Piñero, sin duda por error, cita la obra como publicada en 1687. "Los comienzos de la medicina...", p. 12.

- 79.- Dr. Cabriada, edición citada (Dedicatoria).
- 80.- Ibídem, p. 33.
- 81.- Ibídem, p. 232.
- 82.- Ibídem, p. 20.
- 83.- Ibídem, p. 27.
- 84.- Ibídem, p. 224.
- 85.- Ibídem, p. 226.
- 86.- Ibídem, p. 230.
- 87.- F. Puy, (p. 55 y ss.). Recoge y discute las tendencias filosóficas de la época propuestas por Menéndez Pelayo y Martínez Gómez. Este último autor propone, como un grupo más, a los eclécticos, para Puy no puede hacerse con estos autores un grupo diferenciado, porque obliga a subdividir entre eclécticos de ambos campos (tradicionales y modernos). Para O. Quiroz, el grupo de los eclécticos está formado por aquellos primeros autores que pusieron en duda la validez del pensamiento tradicional, sobre todo escolástico, en aras de la libertad filosófica. Su postura es la de contemporizar tradición y renovación.
- 88.- I. M^a Zavala, p. 33.
- 89.- A. Domínguez Ortiz, p. 107.
- 90.- O. Quiroz, p. 131. La misma autora observa que también se había desenvuelto la filosofía moderna fuera de España bajo las mismas presiones y amenazas.
- 91.- I. M^a Zavala, p. 91.
- 92.- Ibídem, p. 88. A este respecto dice Gregorio Palancín Iglesias, Nueva valoración de la Literatura española del siglo XVIII, (Madrid, Leira, 1967): "Si tenemos que caracterizar de alguna manera el pensamiento español del siglo XVIII, podemos decir que se distinguieron en él la exaltación de la individualidad, el amor a la libertad y al progreso, el sentimiento de reforma útil de la sociedad y por, sobre todo, el espíritu católico, que no se advertía con tanta intensidad y fervor en otros lugares de Europa. Ese espíritu jamás debilitado, ni aun en los momentos de más tirantez entre iglesia y gobierno, tenía que caracterizar y diferenciar muy bien el pensamiento español con relación al francés y al europeo en general en aquella época.", p. 43. Después de dar una serie de datos que confirman que los ilustrados españoles leían a los autores europeos calificados de heterodoxos añade: "Pero los españo-

les que leían aquellas obras, siempre hombres de cultura, no buscaban en ellas inspiración para ideales revolucionarios, - sino simplemente elementos informativos de cultura. Y todos - ellos fueron sinceros monárquicos y devotos católicos, aunque reformadores en cuanto demandaba reforma progresiva.", p. 45.

- 93.- A este respecto dice O. Quiroz: "Para el probabilismo es bastante que una opinión sea probable para abrazarla sin recurrir en imprudencia. Y es bastante que esté autorizada para - que sea probable. Muchas opiniones eran recibidas como probables, es decir, como dignas de ser acogidas por un hombre cristiano y prudente, por estar amparadas con la opinión de autores respetados por el mundo cristiano. Se comprende entonces como el mayor engaño de los eclécticos sea autorizar su doctrina o darle probabilidad extrínseca, haciendo uso de los -- procedimientos de la casuística.", p. 153.
- 94.- A. Mayans y Siscar, "Carta dedicatoria al excelentísimo señor Don Josef Patiño" en Cartas morales, militares, civiles y literarias de varios autores, (Madrid, Imprenta de música, 1756). Más tarde la carta se publicó con el título de Pensamientos literarios.
- 95.- Así piensa A. Mestre que al referirse a la Carta dedicatoria escribe: "Se trata del planteamiento reformista más lúcido y completo de la primera mitad del siglo". Despotismo e ilustración en España, (Barcelona, Ariel, 1976), p. 57.
- 96.- A. Mayans y Siscar, Oración que exorta a seguir la verdadera idea de la Eloquencia Española, Orígenes de la lengua española compuestos por varios autores, recogidos por ...: Rhetórica, Gramática latina, entre otros títulos prueban que Mayans, sin la ayuda oficial, pudo llevar a cabo una buena parte de su -- proyecto.
- 97.- A. Mayans, "Carta dedicatoria...", p. 56.
- 98.- Ibídem, p. 14.
- 99.- Ibídem, p. 29 y ss.
- 100.- Ibídem, p. 15.
- 101.- Ibídem, p. 10.
- 102.- Ibídem, p. 106.
- 103.- I. Ma Zavala, p. 98.
- 104.- Marcel Bataillon, Erasmó y España, Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI, (Méjico, Fondo de cultura económica, 1966), p. 643.

- 105.- Véase el libro de M^a Giovanna Tomsich, El jansenismo en España, estudio sobre las ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII, (Bilbao, Siglo veintiuno de Esp. editores, 1972), p. 25 y ss.
- 106.- Ibídem, p. 71. A este aspecto de Mayans se refiere A. Mestre p. 49 y ss. Para los contactos con el siglo XVI, véase también: Joël Sagnieux, Le Jansénisme espagnol du XVIII siècle, ses composantes et ses sources, Textos y estudios del siglo XVIII, nº 6, Oviedo, 1975, sobre todo las págs. 90 y ss.
- 107.- G. Tomsich, p. 72.
- 108.- Gaspar Melchor de Jovellanos, Reglamento literario e institucional del colegio imperial de Calatrava en la ciudad de Salamanca. Obras completas de Jovellanos, (Madrid, 1951) ----- B. A. E. T. XLVI, p. 200.
- 109.- Vicente Palacio Atard, Derrota, agotamiento, decadencia, en la España del siglo XVII, (Madrid, Rialp, 1966), p. 160, nota nº 2.
- 110.- "El Censor", (1781-1787) Antología. Prólogo de José Montesinos, ed. de Elsa G^a Pandavenes, (Barcelona, Labor, 1972) p. 299.
- 111.- A. Mestre, p. 45.
- 112.- Interesa señalar que la influencia no actúa tan solo sobre las obras de los ilustrados, también alcanzó a las de los conservadores. Javier Herrero (op., cit.) demuestra que la reacción en contra del pensamiento moderno existió en Europa y los textos escritos al respecto fueron conocidos por los conservadores españoles.
- 113.- I. M^a Zavala, p. 115.
- 114.- A. Mestre, p. 53.
- 115.- Ibídem, p. 58.
- 116.- I. M^a Zavala, p. 25.
- 117.- Dice Iris M^a Zavala: "¿Serían lectores de pronósticos los -- "eruditos a la violeta" que con tanta saña criticara Cadalso en 1772?(...). Quizá los piscadores cumplieron la función de poner al alcance de todos curiosidades y datos de índole diversa...", p. 205.
- 118.- "Frente a la ilustración, que el equipo gubernamental de turno quiere imponer con los medios de difusión a su alcance, podemos observar serios intentos de reforma cultural, más en consonancia con la realidad, y muchas veces en abierta dis-

creencias con los criterios gubernamentales. A lo largo de la centuria, los distintos gobiernos apoyarán los esfuerzos reformistas mientras los consideren dentro de los cauces o intereses de la ilustración oficial. Pero, cuando surgen las divergencias, el gobierno procurará anular los programas reformistas destinados a "ilustrar" la sociedad española con presupuestos distintos de los oficiales". A. Mestre, p. 164.

- 119.- José Antonio Maravall, "Las tendencias de la reforma política en el siglo XVIII español" Revista de Occidente, 52, (Julio 1965).
- 120.- Para lo concerniente a la crítica del absolutismo véase, además del artículo de Maravall, Al Elorza, La ideología liberal en la ilustración española, (Madrid, ed. Ténos, 1970).
- 121.- J. A. Maravall, p. 56.
- 122.- Ibidem, p. 67.
- 123.- Tófanos Egido López, Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo XVIII (1713-1759), (Universidad de Valladolid, 1971). Refiriéndose a la prensa del siglo XVIII afirma: "La prensa en este momento aparece como formadora y creadora de la opinión en vez de constituir un reflejo del sentir común; a pesar de sus indudables valores históricos, desde otro punto de vista está tarada por múltiples limitaciones que a la hora de la verdad la hacen portavoz, más que de la oposición del poder.", p. 35 y añade: "La insatisfacción ante las noticias provenientes de la prensa "dirigida" o ante los silencios impuestos hace que los hombres del XVIII -- busquen información directa, creando nuevos instrumentos o revitalizando viejos recursos, como son los de las tertulias, los mentideros, la prensa de combate etc. tolerados o perseguidos por la ley.
- 124.- "El fenómeno proviene de antes. Ya durante la guerra de sucesión, los principales descontentos de la alta nobleza se reúnen en la tertulia del duque de Medinaceli y del marqués del Carpio "donde tienen lugar largas y secretas conversaciones, sospechándose ser poco favorables y muy perjudiciales al rey nuestro señor". El Partido Español, contrario al gobierno -- francés, ha descubierto el valor que para su acción tienen los salones, y el cabeza de la oposición de los años inmediatos, Montellano, ofrecerá el suyo para una campaña que molestará a Amelot y de la que posiblemente saliesen los libelos de la oposición." Ibidem, p. 36.

17

C A P I T U L O I I

CAPITULO II . PERIODOS Y CORRIENTES LITERARIOS DEL SIGLO XVIII

1. Criterios de división del siglo XVIII

- 1.1. El criterio histórico
- 1.2. El criterio generacional

2. Los estilos literarios

- 2.1. La clasificación tradicional
- 2.2. El llamado estilo Rococó
- 2.3. La "inquietud" de mediados de siglo: la poesía ilustrada
- 2.4. El Prerromanticismo
- 2.5. El neoclasicismo
- 2.6. Algunas precisiones en torno a las corrientes literarias del siglo XVIII
 - 2.6.1. Comienzos y evolución de los estilos literarios en el siglo XVIII
 - 2.6.2. Los estilos literarios y las generaciones de escritores en el siglo XVIII

3. Otras formas poéticas

4. Conclusiones

CAPITULO II . PERIODOS Y CORRIENTES LITERARIAS DEL SIGLO XVIII

1. Criterio de división del siglo XVIII

1.1 Uno de los más graves problemas que presenta el siglo XVIII y que en la actualidad está sometido a constante revisión, es el de periodizar adecuadamente esos cien años -más o menos- que constituyen el siglo ilustrado.

Hemos visto como el acontecer histórico y la evolución del pensamiento ilustrado guardan una íntima relación; este hecho determina que, con frecuencia, el criterio utilizado para dar la cronología de esa evolución sea el histórico. El punto de referencia son los cuatro primeros reyes de la dinastía borbónica, prescindiendo del efímero reinado de Luis I, el malogrado hijo de Felipe V, que carece de toda entidad en la marcha de la historia. A Felipe V, cuyo reinado ocupa prácticamente la primera mitad del siglo, corresponde, en el plano de la evolución cultural, la continuación de la decadencia en los últimos decenios del XVII, con algunos intentos de introducir nuevos presupuestos científicos y el "buen gusto" literario. Estos intentos llevados a cabo las más de las veces a través de encarnizadas polémicas, contaron con muy poco apoyo oficial, éste resultó, según opinión de algunos investigadores, pobre e insuficiente. Así piensa entre otros Domínguez Ortiz:

"¿En qué medida colaboró el Estado al moderado crecimiento intelectual que se advierte en los -- reinados de los dos primeros Borbones?. En cuanto al de Felipe V, en medida muy escasa. Faltan, casi por completo, en la legislación de aquel monarca, norma y estímulos para mejorar los centros de enseñanza. La censura, tanto civil como eclesiástica, siguió siendo dura y arbitraria (...). Una de las pocas iniciativas regias en materia cultural fue la apertura al público de la Biblioteca Real, que con el tiempo se transformaría en la actual Biblioteca Nacional". (1)

Por su parte François Lopez se plantea la cuestión en los siguientes términos:

"... mientras no se lleven a cabo serias investigaciones sobre la vida intelectual bajo el último Austria y el primer Borbón (...) podría ser -- una útil y estimulante hipótesis de trabajo preguntarse, si en vez de favorecer la expansión de las Luces, como se cree hoy en día, no las retrasó más bien el gobierno de Felipe V a pesar de -- las justamente ponderadas fundaciones que debe -- la vida cultural española a aquel monarca."(2)

Para otros críticos, los que valoran en exceso la influencia -- francesa, se realizan los primeros intentos de instalar en España las formas literarias y el pensamiento extranjeros, dando lugar a la rebeldía de los intelectuales y poetas españoles que no querían aceptar pasivamente el "yugo" a que intentaban someterlos; en esta última línea hay que citar a Leopoldo Augusto de Cueto que, al defender al primer Borbón del rigor con que, a su juicio, le tratan algunos historiadores, dice de él:

"Pasados los tiempos borrascosos de la guerra de sucesión, intentó hacer penetrar en España --- aquella cultura artística y literaria que en su -- mocedad había visto resplandecer con tan radiosa lumbré en la atildada corte de Versalles (...). -- Pero, con todos estos laudables esfuerzos, las le -- tras, que viven con la vida de la inspiración y -- del libre impulso nacional, no pudieron florecer en el reinado de Felipe V. Este monarca, sin embargo de su firme propósito de identificarse con la nación española, trafa involuntariamente consigo un vicio mortífero para la poesía: el espíritu extranjero, que, por la virtud misma de la cosas y de los sucesos, hubo de ingerirse gradualmente en el corazón de las clases cultas y aristocráticas." (3)

A esta época considerada gris y polémica, sucede la de Fernando VI, paréntesis de paz en el belicoso escenario del siglo, y que -- permite una mayor atención a los problemas internos y culturales. Son años de transición hacia la cumbre del siglo que se sitúa en -- el reinado de Carlos III. Pero, a pesar de los avances en el terre no de las reformas, estos años están "más cerca del reinado de Fe- lipe V que del reinado de Carlos III", según opinión de Domínguez Ortiz; en cuanto a la cultura, este mismo autor señala que

"Aquel reinado fue demasiado corto para que -- pueda adscribirsele una generación literaria de- terminada. Algunos de sus escritores fueron epígo nos del reinado anterior; otros, precursores del clima espiritual del siguiente."(4)

Estos hechos determinan que los dos reinados se pueden tratar - de forma unitaria y que la llamada primera mitad del siglo se pue- da alargar diez años más, considerándose estos primeros sesenta -- años como la cronología de una lenta evolución, una dilatada tran- sición entre el Barroco decadente de finales del siglo XVII y la - ilustración dieciochesca.

La etapa propiamente ilustrada, la culminación de la que hemos denominado lenta evolución, se sitúa de manera indiscutible entre 1.759 y 1.788, años que corresponden al reinado de Carlos III. --- Aquí se instalan las más revolucionarias y enérgicas reformas del siglo a la vez que se alcanza la madurez del pensamiento ilustrado. Muy pocos años de plenitud para una tan larga preparación.

La última etapa, la del declive, se hace coincidir normalmente con el reinado de Carlos IV, fatalmente marcado por la Revolución francesa, el miedo y, para muchos, la marcha atrás, culminando el proceso en las cortes constituyentes de 1.810.

1.2 Este esquema básico precisa de muchas matizaciones. François Lopez, teniendo en cuenta la importancia del año 1.680 para la evo- lución del pensamiento del siglo XVIII, propone una cronología para el desarrollo de las Luces que se opone a la propuesta por Chaunu- (5). Para François Lopez hay un primer período que se extiende des-

de 1.680 a 1720 aproximadamente, interrumpido por la guerra civil, en el que se va divulgando el pensamiento de los novatores, un segundo período entre 1726 y 1760 en que se forma la minoría intelectual capaz de practicar y difundir el racionalismo crítico. Sigue un tercero entre 1.759 y 1788 que es el plenamente ilustrado y un último período iniciado en 1.788 y que concluye en 1.810.

Domínguez Ortiz (6) propone una división similar distinguiendo primero entre dos grupos generacionales: novatores e ilustrados. - El primer grupo, formado en torno a 1.680, ocupó el primer tercio del siglo y estuvo marcado por la influencia europea: francesa e italiana -con predominio de la primera- en las modas, la economía y el pensamiento y en el terreno científico, representado casi únicamente por la medicina, la influencia nórdica. Se caracterizaron los componentes de este grupo por su interés por la ciencia, el espíritu crítico y su noción de progreso; la gran figura es Feijoo.

El segundo gran grupo, el de los ilustrados, cuyas características no aparecieron plenamente hasta la década de los sesenta, con fechas de nacimiento de sus principales componentes abiertas en -- "un abanico muy amplio, desde 1.723 (Campomanes) hasta el 1.760 -- (Moratín)", pero que presenta una "homogeneidad indiscutible" debida principalmente a su formación bajo el reinado de Fernando VI y su plenitud alcanzada en el reinado de Carlos III, bajo un "amplio espíritu de renovación y libertad". Tienen sus componentes características que recogen del grupo de novatores, acentuando el espíritu crítico. La diferencia esencial estriba en que

"frente a las tendencias especulativas de los novatores hay un fuerte sentido práctico en los ilustrados. Y como esas reformas requieren el empleo de medios de poder, se descubre una vocación política de la que aquellos carecieron".(7)

Hay un último grupo que se formó a merced de un acontecimiento exterior: la revolución francesa, que actuó en los nacidos en torno a 1.770. Estos autores sufrieron el "impacto" en su adolescencia tomando nuevos caminos, mientras que los ilustrados en edad madura

"no rara vez acusaron un sentimiento de pánico,

y hasta de arrepentimiento visible, sobre todo , en elementos gubernamentales (Campomanes y Floridablanca)..."(8)

Este último grupo, según palabras textuales del autor

"no solo recogió, radicalizándolas, las posiciones de la anterior [generación] en materias - sociales y económicas sino que al situar el tema político en el centro de sus preocupaciones lo - hizo en un sentido diametralmente opuesto al de los representantes del despotismo ilustrado".(9)

Al concluir su esquema de división del siglo, mantiene la existencia de la primera generación, la de los novadores, y de la última, "que encontrará su expresión en los reformadores gaditanos", - mientras que divide en dos el gran grupo central: una generación - "de contornos imprecisos que sirve de transición..." y la propiamente ilustrada.(10)

Al hablar de la división propuesta por Domínguez Ortiz nos hemos referido a la sucesión de "generaciones" dentro del siglo, conviene, pues, ver ahora que el eje generacional es otro de los utilizados frecuentemente para la periodización de éste, teniendo en cuenta que el criterio histórico y el generacional se complementan: una educación similar bajo circunstancias históricas similares determinan ciertas características comunes en los escritores nacidos en fechas próximas.

Una división del siglo XVIII apoyada en cuatro generaciones, encontramos en el estudio de Julián Marías dedicado a Jovellanos (11) y que sirve de base al esquema propuesto por Domínguez Ortiz. Para Julián Marías la primera generación del siglo es la de 1.721, la de los hombres significativos en la política del XVIII: Aranda, -- Campomanes, Floridablanca. La segunda es la de 1.736, hombres "heterogéneos", pero fundamentalmente eruditos: Clavijo, Lampillas, - Hervas, Juan Andrés, Cadalso, Capmany. La tercera generación, la más importante del siglo es la de 1.751 a la que pertenecen Jovellanos, Goya, Masdeu, Iriarte, Comella, Martínez Marina, Meléndez Valdés y Forner, entre otros. Son, a juicio del autor los verdade-

ros ilustrados que, además, sufrieron con más violencia el "impacto" de la revolución francesa. La siguiente y última generación es la de 1.766 que remonta el siglo XIX, refiriéndose a ella escribe Julián Marías:

"no es la que padece, sino la que realiza la - crisis histórica en que se pasa de una España a - otra; la que preludia -y algo más, si se aguza el oído- el romanticismo".(12)

José Caso González en la tercera reunión de la Cátedra Feijoo, dedicada precisamente a la delimitación de las distintas etapas -- transcurridas a lo largo del siglo, presentó una división sobre la base del criterio generacional. Para este autor la literatura y el pensamiento propiamente dieciochescos descansan en tres grupos generacionales (13): uno formado por los nacidos en torno a 1.735 en el que se encuentran Fray Diego González, Nicolás Fernández de Moratín, Vicente García de la Huerta, Clavijo y Fajardo, Cándido María Trigueros, Francisco Javier Lampillas, Ramón de la Cruz, Lorenzo Hervás y Panduro y Francisco Cerdá y Rico. El segundo es el de los nacidos en torno a 1.750: Jovellanos, Pedro Montengón, José -- Iglesias de la Casa, Tomás de Iriarte, Felix María de Samaniego, -- José Cadalso, José M^a Vaca de Guzmán, Esteban de Arteaga, Fernández de Rojas y Antonio Capmany. El tercer grupo, el de los nacidos alrededor de 1.762, está formado por Meléndez Valdés, Cienfuegos, Leandro Fernández de Moratín, Juan Pablo Forner, Francisco Sánchez Barbero, el conde de Noroña, Juan Bautista de Arriaza, José Marchena y José Vargas Ponce. Para Caso estos son los tres grupos fundamentales a los que precede otro en el que situa a José Antonio Porcel y Salablanca, Pedro Rodríguez Campomanes, Andrés Marcos Buriel y T. Antonio Sánchez; por lo tardío de sus obras incluye también a Agustín de Montiano y Luyando y al Padre Isla.

A la vista de estos intentos de división del siglo, lo primero que hay que constatar es la mayor atención prestada a la segunda -- mitad, lo que no es extraño, porque, sin duda, a ella pertenecen -- las obras más características del siglo y los autores de mayor --- prestigio. Todas las divisiones se basan en ciertas característi-

cas comunes de los hombres que las componen, nos referimos a ellas al hablar de los sistemas propuestos por François Lopez, Domínguez Ortiz y Julián Marías. De las características que para cada grupo señala Caso, por ser esencialmente literarias, nos ocuparemos un poco más adelante, pero lo que sí es evidente es que el poco espacio de tiempo, que media entre las fechas de nacimiento de cada grupo generacional, hace que en unos determinados años prácticamente todas las características convivieran, al coincidir los autores en distintas edades. Este hecho presta una peculiaridad al siglo que señala Joaquín Arce:

"En una relación sucesiva de poetas diversos , pudiera recibirse la impresión de distancias cronológicas -en realidad inexistentes- entre unos y otros. Puede afirmarse, sin grandes posibilidades de error, que entre 1.770 y 1.790 conviven o coinciden todas las corrientes o actitudes poéticas - que caracterizan al siglo XVIII."(14)

Señala este mismo autor en otro momento cómo los distintos estilos literarios pueden aparecer en un mismo autor:

"Precisamente es una de sus características -- [del siglo] no sólo la variedad entre personalidades distintas, sino la adversidad, los contrastes internos que se observan en un mismo autor."(15)

Esta falta de espacio temporal entre cada grupo de autores, dificulta el poder observar la evolución de los distintos estilos literarios que, como veremos, tampoco son escasos en número.

En cuanto a la delimitación de generaciones entraña sus riesgos. Obsérvese que, si bien es verdad que hay fechas en las que coinciden todos los autores citados con muy pocas diferencias como la de 1.735-36, propuestas por Julián Marías y Caso y esbozada por Domínguez Ortiz, y se puede decir lo mismo de la de 1.750-51, e incluso de la de 1.760-62; también es verdad que hay desajustes dignos de tenerse en cuenta: Cadalso aparece incluido por Julián Marías en la generación de 1736 mientras que Caso lo incluye en el grupo de 1.750; otro tanto sucede con Meléndez Valdés incluido por Julián -

Marías en la generación de 1751 y por Caso en el grupo de 1762. La cuestión es que Cadalso nació en 1.741, fecha ligeramente más próxima del año 35 que del 50, pero en realidad la diferencia de 6 ó 9 años deja de ser operativa. Sucede igual con Meléndez ----- Valdés nacido en 1.754, y por lo tanto más cercano a 1.750, pero, si se trata de observar la producción literaria, la diferencia de cuatro u ocho años deja de tener importancia. Sin embargo la cuestión es que con tan poca diferencia de años, las generaciones de Julián Marías y los grupos generacionales de Caso responden a diferentes características; por ejemplo, el del grupo de transición para el primer historiador corresponde a la generación de 1.735 y para el segundo a la de 1.750, evidentemente Cadalso debe responder a ese carácter cuando se le sitúa en ambas fechas. Tan sólo cuatro años de diferencia supone que para Julián Marías la generación que preludia el romanticismo se sitúa en 1.766 y para Caso la plenitud ilustrada corresponda a los nacidos en 1.762.

La constatación de estos hechos no tiene, ni mucho menos, una intención crítica, no pretende invalidar ningún criterio, pero sí poner de relieve que, sobre todo en lo que se refiere a la producción literaria, las características que se toman en ocasiones como síntomas claves de una evolución susceptible de ser encuadrada en un molde cronológico, supone, tan sólo una parcela de la producción del siglo a la que se presta una mayor atención, pero que convive con -- otras parcelas en las que se dan unas características diferentes.

Hay que tener en cuenta, además, que las características que se señalan en cada caso emanan del punto de vista, de la perspectiva desde la cual se analiza un hecho determinado; las diferencias en los puntos de partida se manifiestan en la falta de unanimidad de las divisiones.

Vistos los problemas que plantea este sistema de división, parece más aconsejable la denominación de grupos generacionales propuesta por Caso, porque permite una mayor "flexibilidad" que el de generación (16). Por otro lado, en este sentido, me parece oportuno recordar unas palabras de Domínguez Ortiz:

"Lo importante no es querer encasillar escrito

res, sino ver cómo cada generación va recogiendo y enriqueciendo los aportes de la anterior".(17)

Lo que queda claro es que la frontera de 1760 se presenta como aceptable, aplicando un criterio de evolución histórica y generacional, para una parcelación del siglo que se me hace necesaria. - Dentro de estos sesenta años se establece una división al parecer unánime: la de los años 1720-21-23, que determina la aparición del primer grupo significativo de figuras del siglo XVIII, un grupo -- que sirvió de pauta y en cuyos esfuerzos se educaron los autores -- próximos a la Ilustración. Nuestro cometido será el estudio de la producción poética de esa primera etapa del siglo, es decir, sus -- primeros sesenta años, por lo tanto, aceptar o no las fechas dadas y ofrecer divisiones, si las hubiere, será una consecuencia y no -- un "a-priori"; al final del estudio tendremos que volver sobre ello.

2. Los estilos literarios

2. En las páginas anteriores me he referido a características que apoyaban las distintas divisiones, es momento de que nos ocupe mos de las propiamente literarias con el fin de dar cuenta de cier tas corrientes y sus denominaciones que nos serán muy útiles de -- ahora en adelante.

2.1 Gabriela Makowiecka en el primer capítulo de su libro dedicado al estudio de La Poética de Luzán, utiliza una metáfora muy acertada para dar cuenta de lo que el siglo XVIII ha supuesto en -- la crítica tradicional:

"Alguien ha dicho que el siglo XVIII es un siglo inseguro, como un edificio de ladrillo que -- descansa sobre vigas minadas por termites. En su -- primera parte se lo come el barroco, en la segunda el romanticismo". (18)

No sé a quién se refiere exactamente la autora, pero conviene -- citar, para ilustrar esta creencia, unas palabras de Guillermo --- Díaz Plaja que, si bien tiene el acierto de disentir de los que --

ven el siglo presidido por la homogeneidad neoclásica, añade después lo siguiente:

"Así el neoclasicismo que aparece, a través de ciertos manuales simplistas, como un bloque de rí gida orientación literaria, se nos aparece literalmente minado, en sus principios, por la tradición barroca que continúa a pesar del gusto oficial; en su segunda mitad, por toda una serie de temas y concepciones que reciben el nombre de preromanticismo. Y ello en grado tan extremo que di ríamos que por debajo del neoclasicismo se dan ma no las últimas derivaciones barrocas y los primeros presentimientos románticos".(19)

Un caso extremo de anulación de la identidad del siglo lo encontramos en Allison Peers, para el que el romanticismo se inicia ya en la primera mitad del siglo con autores que tradicionalmente se han encajado entre los posbarrocos:

"si las huellas del ideal romántico que pueden encontrarse en el verso de Gabriel Alvarez de Toledo (1.662-1.714), de Eugenio Gerardo Lobo ----- (1.679-1.750), y de Diego Torres Villarroel ----- (1.693-1.770) -para no hablar de sus contemporáneos más oscuros- se consideran demasiado débiles para entrañar alguna significación, no hemos de avanzar mucho hasta encontrarnos con Alfonso Verdugo y Castilla, Conde de Torrepalma(1.706-1.767), cuyo lacrimoso Alfeo llora a su Fili en las proximidades de ruinas propias del caso..." (20)

Por supuesto la presencia del romanticismo en la segunda mitad de siglo no ofrece ninguna duda al autor:

"A medida que el siglo avanza las característi cas primarias y secundarias del romanticismo se presentan más insistentemente, no sólo en la crítica..., sino también, y marcadamente, en la obra creadora de muchos escritores aislados."(21)

Estas interpretaciones del siglo proceden de pensar que toda -- oposición a las reglas -- que son lo más propiamente neoclásico y -- por lo tanto, en una interpretación tradicional, lo más propiamente dieciochesco -- ha de emparentarse necesariamente por aquello, -- también axiomático, de que su oposición al neoclasicismo -- y entiéndase al siglo XVIII -- es su rasgo más sobresaliente. Tendremos oportunidad de ver que para un gran sector de la crítica actual los esquemmas así planteados no son totalmente exactos.

Además esta visión del Romanticismo como opuesto al siglo XVIII está en íntima relación con la creencia de que la producción literaria dieciochesca puede encajarse bajo la etiqueta de Neoclasicismo, pero, en realidad, aquellos que los románticos consideraron enemigos no eran más que la minoría neoclásica y fueron los propios -- románticos los que los constituyeron en mayoría, haciendo que un -- tipo de literatura basado en un determinado credo estético se convirtiera en la característica esencial del siglo, olvidando otros tipos de literatura y otras ideas poéticas tan ilustradas como el Neoclasicismo. Esta diversidad en la literatura del siglo XVIII -- fue constatada por autores más cercanos cronológicamente al siglo. A este respecto afirma Arce:

"Fue creo la historiografía literaria española de fines del ochocientos la que empezó a englobar, bajo el equívoco nombre de Neoclasicismo, a todas las corrientes classicistas del siglo XVIII. Sin -- embargo, los contemporáneos o los inmediatamente posteriores tuvieron clara conciencia de la diversidad de tendencias."(22)

Está claro que la visión tradicional rompe la continuidad entre el siglo XVIII y el XIX, y fueron los románticos los que se negaron a ver que muchas de sus ideas y realizaciones estaban muy próximas a algunas corrientes literarias de la Ilustración.

Aún hay que decir que algunos críticos han percibido la diversidad literaria del siglo y la han constatado como característica del Neoclasicismo. Rafael Benítez Claros en un trabajo que titula "Variaciones sobre el sentimentalismo neoclásico", da cuenta de la corriente sentimental y humanitaria que presentan algunos autores --

del siglo XVIII y que por tanto denomina neoclásicos; así escribe: "Dos aspectos esenciales reviste este sentimentalismo (...) en los autores españoles neoclásicos (...)".(23)

A través de estos ejemplos queda claro que las corrientes literarias del siglo XVIII se presentan muy confusas, tanto en su delimitación como en su adecuada denominación; un sector de la crítica actual, preocupado por estos hechos, ha iniciado una serie de investigaciones a través de las cuales se han empezado a acuñar determinadas denominaciones para los distintos tipos de obras que -- presenta el siglo. En las páginas siguientes nos ocuparemos de --- ellas, sobre todo de tres: Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo y también del concepto de literatura ilustrada. Aunque son aplicables a todas las manifestaciones literarias, los estudiaremos especialmente en la poesía.

2.2 Lo que la crítica considera "producción típica del siglo -- XVIII", es decir, la de su segunda mitad, puede dividirse de entra da en dos categorías: poesía de evasión y poesía comprometida, pudiéndose detectar ambas en un mismo autor, según afirmación de Arce que las caracteriza de la siguiente manera:

"Lo cierto es que en la producción poética del siglo XVIII español se da como normal la coexistencia en un mismo autor de una poesía de alcance limitado, de tono personal y modesto, junto a una poesía de elevadas pretensiones didácticas, sociales o filosóficas. Usando términos muy de -- hoy, puede constatarse la presencia casi simultánea, de una literatura de evasión al lado de una literatura comprometida. Esa constatación, pues, de carácter general, no debe prejuzgar la inclusión de un poeta en una determinada tendencia." (24)

Dentro de la primera categoría, la de la poesía de evasión, aparecen una serie de composiciones para las que la crítica está acu-

ñando la denominación de Rococó, término que procede de la historia del arte y con el que los propios críticos que la utilizan no están muy de acuerdo, pero que, de momento, parece insustituible por otro. Arce, el autor que en poesía más ha contribuido a la delimitación de tendencias, opina que el término puede ser útil: "indicativo de una modalidad poética que es reflejo de un gusto figurativo, de una moda y de unas costumbres".(25)

Según el mismo crítico, la poesía rococó no puede situarse en una cronología concreta dentro del siglo, incluso afirma que no se puede hablar "siquiera de una tendencia bien delimitada de tipo rococó", se trata pues de unas composiciones aisladas e incluso de ciertas estrofas o versos que presentan unas características comunes:

"Lexicalmente, la lengua utilizada está en íntima conexión con los elementos que determinan -- unas modas cortesanas, un refinamiento de modales y una preferencia por determinados objetos con valor meramente decorativo, aunque esencial en esta corriente; [métricamente] (...) un ritmo bien marcado a base de versos cortos y estrofas breves y cerradas; gramaticalmente (...) disposición paratáctica (...) con tendencia a formas exclamativas que expresan el arrobamiento del poeta; y, como indicio morfológico bien evidente, el diminutivo, increíblemente extendido hasta para lo que ya no necesitaría aminoramiento expresivo; frecuentes (...) los epítetos, pero huyendo de las notas estridentes (...) para tender hacia tonos suaves y nacarados. El paisaje (...) en escenas movidas y recortadas, con flores y pájaros inocentes, con evocadoras grutas (...) agua contoneada de espumas y siempre fluyente en forma de arroyuelos, de fuentes con estatuas, de surtidores. Y como temas dominantes el amor y la belleza femenina, pero en su adecuado marco de fiestas, de rico vestuario dominado por la coquetería y frivolidad."(26)

En cuanto al uso de la mitología, para Arce se reduce a dimensiones y Polt, que sigue a este autor en la caracterización del Rococó escribe: "íntimas escenas o menciones de Venus, Cupido y Baco en vez de una grandiosa máquina virgiliana"(27).

Así caracterizada, Arce señala la extensión de esta modalidad literaria que es componente de poéticas más complejas a la vez que unificadora "de corrientes entrecruzadas: bucolismo, anacreontismo, sensualismo, etc". Así pues, Arce y también Polt coinciden en señalar que, sin que sea esta la única forma de expresión, en las composiciones bucólicas y anacreónticas aparecen frecuentemente las formas del Rococó.

Estamos ante un mundo galante sensual, idealizado, irreal, terrible palabra tratándose de una manifestación propia del siglo de la razón. Guillermo Díaz Plaja (28) en su estudio sobre la poesía lírica española se ocupa de la poesía pastoril dieciochesca que se desarrolla en el marco convencional de los "prados verdes" y las "líricas ovejas", con pastores que "bajo las pellicas y las zamaras alientan sesudos magistrados, abates eruditos y militares cortesanos". Una doble explicación encuentra el autor para esta resurrección del mito del siglo de oro: por un lado el marco de estas composiciones "pone ante nuestros ojos el espectáculo de una naturaleza perfectamente bella ...", además es reflejo de una "aspiración social": "el despotismo ilustrado nace con la notoria preocupación de procurar la felicidad a las gentes...", es decir, la aspiración a una forma de vida que se considera perfecta. A este respecto escribe Emilio Palacios:

"El único rincón donde la poesía, la poesía a la antigua usanza, supo refugiarse fue en la bucólica. Incluso los hombres ilustrados tienen el mismo deseo de los renacentistas de huir al campo, de refugiarse en la poesía pastoril".(29)

También Polt presenta una explicación similar:

"La vida real, en el siglo XVIII como hoy, no se parecía a la poesía bucólica; pero la verdad profunda de esta poesía no consiste en un retrato

de aquella vida, sino el anhelo de otra, más sencilla, más pura, más dulce, de una sensualidad -- que combinase todas las delicias del pecado y de la inocencia".(30)

En realidad estaba dicho desde el principio: poesía de evasión en la que el atormentado hombre del siglo XVIII busca cobijo.

Hay otro aspecto de la literatura rococó del que debemos ocuparnos, es su conexión con el Barroco. Caso, al estudiar La Petimetra de Nicolás Fernández de Moratín como ejemplo de comedia rococó, comenta con las siguientes palabras el juicio que sobre esta obra -- dió Leandro Fernández de Moratín:

"Así pues, según el juicio de su propio hijo, se trata de una comedia sujeta al rigor del arte que mezcla los defectos de nuestras antiguas comedias con la regularidad violenta, lo que significa que Leandro Moratín ha visto con claridad que la obra de su padre es un híbrido de comedia barroca y comedia a la francesa."(31)

También en poesía, el Rococó se abre camino en medio de las formas posbarrocas amortiguadas ya, según Arce, por la influencia de Garcilaso, para este autor se trata en principio de un barroco --- "aligerado", "disminuido", que aparece en algunos pasajes de la -- obra de Porcel, de Eugenio Gerardo Lobo, e incluso de Luzán. Refiriéndose a estos autores escribe Arce:

"Es, pues, un momento en que, aun dentro de la frondosidad posbarroca, se asiste a un arte que -- pretende convertir en sinuosidad caprichosa la monumentalidad y riqueza ornamental barroca."(32)

Se inició el Rococó muy temprano, precisamente en la llamada -- descomposición del mundo barroco. A través de Cadalso se convirtió en una forma poética muy utilizada entre los poetas de la escuela Salmantina, casi la única hasta el tiempo de la simbólica intervención de Jovellanos. La figura cumbre en la utilización de este estilo es Menéndez Valdés.(33)

2.3 Hacia mediados de siglo se notan los síntomas de un cambio, Guillermo Díaz Plaja observó la transformación en la poesía bucólica de la que ya hemos hablado al referirnos al Rococó. El autor explica el fenómeno con las siguientes palabras:

"El tema idílico de la edad de oro va esfumándose para acentuar el realismo de la visión campestre (...). Nace el mito del hombre natural a quien la p^{er}fida civilización no ha corrompido; - del hombre natural, único que tiene una realidad auténtica".(34)

Este cambio en la pastoral y la invasión de sentimentalismo en la literatura, para algunos críticos es, en parte, obra de unas determinadas influencias europeas. Para Díaz Plaja (35) la influencia de Gessner "es muy notoria", la labor del poeta suizo consistió precisamente en sumar dos elementos: el "hombre de la naturaleza" al "pastor de la bucólica" y así "los jardines neoclásicos se transforman en bosques umbríos". Es decir, para este autor a la vez que se siguen asimilando las normas racionalistas de corte neoclásico, van entrando elementos perturbadores que recortan el vuelo del neoclasicismo y ponen en peligro su existencia. El fenómeno no es privativo de la literatura: sucede que el clasicismo francés va evolucionando hasta que

"se resquebraja dando lugar a una serie de fenómenos que dan al traste con el equilibrio político, moral y artístico del "Grand siècle" y llevan a término -un siglo más tarde- la revolución francesa". (36)

El caso es que a mediados de siglo las influencias ultrapirenaicas en la literatura española se complican notablemente:

"bien pronto nuevas maneras estéticas acompañan en su entrada a las reglas preceptivas de Boileau (junto a las de retóricos italianos, como Muratori). Son las que provocan sobre todo la poe-

sía inglesa de Young y de Pope y la suiza de Salomón Gessner. Con la influencia de Young entra en España la poesía del nocturno sepulcral; con Gessner, una nueva manera sentimentalista de concebir la poesía bucólica. Ambas maneras contribuyen --- con las nuevas formas del prerromanticismo francés- a resquebrajar el equilibrio neoclásico hecho de razón y de verdad, presentando junto a él todo un mundo hecho de sentimiento e imaginación".(37)

Para Cesar Real de la Riva (38) estos fenómenos, notorios en los poetas de la Escuela Salmantina, suponen un "límite" del Neoclasicismo, única forma válida dentro de la escuela. Las tres "fronteras" del neoclasicismo salmantino -unido a la influencia "del espíritu y sobre todo de las formas de la poesía tradicional"- son en primer lugar, la influencia extranjera, después el Romanticismo -- que, según palabras textuales del autor, "Donde éste aparece termina la poesía neoclásica auténticamente salmantina", y más adelante cuando se refiere al romanticismo captado por varios críticos en Meléndez Valdés afirma:

"Lo que sí hacen es llegar hasta el mismo romanticismo y tocar sus fronteras que están yuxtapuestas y casi se funden con las de su propio neoclasicismo, aunque los supuestos espirituales y estéticos de uno y otro campo sean intransferibles y esencialmente diversos". (39)

Hay una tercera frontera que se empieza a notar entre 1778 y -- 1780; más que por influencia de Jovellanos por la tónica de los -- tiempos, los poetas salmantinos

"sienten la necesidad de renovarse (...). Siguen cantando a la naturaleza pero (...). Sus poéticos pastores y zagales se convierten en hombres de carne y hueso (...). Las risueñas descripciones campestres de otro tiempo se ven ensombrecidas por abundantes reflexiones filosóficas y morales, que proceden ora de la fuente tradicional y

clásica de Horacio y de Fray Luis, ora de las - ideas filantrópicas y altisonantes de filósofos y enciclopedistas modernos. Pero esta evolución hacia lo filosófico, lo moral y lo social está cabalmente marcando el límite y la terminación de la escuela salmantina, como sucedía con lo - romántico y lo extranjero." (40)

Pero, a pesar de que la nueva literatura represente para algunos críticos el derrumbamiento del ideal clasicista del siglo, lo cierto es que los mejores frutos del Neoclasicismo, las composiciones - que pueden llamarse con propiedad neoclásicas, aparecen a finales - del siglo e incluso ya en el siglo XIX, sobreviviendo al sentimentalismo y al filosofismo, especie de enemigos o de competidores que habían hecho acto de presencia unos años antes.

Esta sensibilidad de mediados de siglo se sintetiza en la carta de Jovellanos a sus amigos de Salamanca en que les pide que dejen - la poesía amorosa para dedicarse a asuntos más serios. Esta epístola, -tan discutida que incluso le valió a Jovellanos el título de - "incomprensible" y de "tirano" (41), pero que no es un caso aislado, porque la misma idea aparece en Trigueros-, determina la aparición de una literatura que es portadora de los ideales de la Ilustración(42). La poesía deja de ser frívolo pasatiempo, deja de concebirse como un juego, y se pone al servicio de las ideas con la intención de modificar la sociedad, de ahí el carácter de comprometida a que nos referimos antes. Esta poesía es la que Arce denomina - ilustrada:

"y a esta poesía que expresa su admiración - ante la ciencia, las instituciones o los ideales contemporáneos es a la que puede asignarse el nombre de "poesía de la ilustración". (43)

y en otro momento

"creo cada vez más en la conveniencia de utilizar un concepto como el de "poesía ilustrada" que sería el que mejor pudiera definir la nueva actitud intelectual y ética que forma el sustra

to ideológico de la segunda mitad del siglo ---
XVIII." (44)

La evolución de la poesía ilustrada nos va a llevar a los otros
dos conceptos de que hablamos antes:

"Es precisamente en el ambiente poético de -
la ilustración donde se van forjando, desde me-
diados de siglo en adelante, las dos direccio-
nes fundamentales que se plasmarán, después de
1770, en el prerromanticismo y en el neoclasi-
cismo".(45)

Más tarde nos ocuparemos de estos dos términos, ahora conviene
precisar más el de poesía ilustrada.

Nace, pues, esta poesía unida a una temática muy concreta, pero
a todo cambio de contenido corresponde, necesariamente, una varia-
ción en la forma; así, junto a los temas filosóficos, sociales, po-
líticos e incluso científicos, se dan otras características en el
plano formal, sobre todo la renovación en el léxico es evidente:

"... para la historia de la lengua literaria
son de una gran importancia estas composiciones
porque por primera vez entra en el organismo --
poético una serie de voces nuevas."(46)

junto a este pueden detectarse otros fenómenos:

"Es una poesía que busca la claridad, la di-
fusión de las luces, de lo actual (...) que no
quiere obstaculizar la comprensión de verdades
con metáforas que distraigan o esquemas rítmi-
cos que adormezcan (...) [Métricamente] la poe-
sía ilustrada preferirá los endecasílabos suel-
tos o la forma de silvas (...) una sintaxis de
largos períodos, pero comprensible, racionaliza-
da y una andadura rítmica de amplio respiro, no
sometida a las morbideces y artificiosidades de
la rima."(47)

Ahora sobre la poesía se cierne el tan criticado prosaísmo que algunos estudiosos han convertido en característica fundamental de la poesía dieciochesca, a este respecto dice Arce:

"Mal se ha interpretado esta poesía al pretender motejarla de prosaica. Es una poesía que --- conscientemente se aproxima al habitual vehículo de la verdad que es la prosa."(48)

2.4 Antes nos referíamos a una evolución de la literatura ilustrada que da lugar a que en su seno se formen dos nuevas tendencias literarias que se manifiestan claramente a finales de siglo.

Hemos hablado de cómo al filo de medio siglo, a la par que evolucionan las ideas ilustradas va apareciendo en España en sentimentalismo, poco a poco la literatura se va bañando en lágrimas; hemos visto que es un fenómeno que se da más allá de los Pirineos, - es un "imperativo de época". Sumando esta característica, o mejor, como afirma Arce, esta "tonalidad" a la temática ilustrada, estamos ante el Prerromanticismo:

"El sensualismo fue sólo una parte del pensamiento ilustrado. Al mismo tiempo se propagaron el sentimiento filantrópico y una nueva sensibilidad religiosa, más íntima y más puritana -el - mal llamado Jansenismo de fines del siglo XVIII-. Estas tendencias y otras afines, encontraron su expresión en la poesía cívica, científica y filosófica. Tales versos sensualistas filantrópicos e ilustrados son los que Joaquín Arce llama prerrománticos."(49)

Formalmente el Prerromanticismo tendrá también su expresión propia. Alfonso Armas Ayala al referirse a estos cambios experimentados en la literatura del siglo escribe:

"Si se quisiera expresar este cambio con una figura gramatical yo diría que las interjecciones derrotan estrepitosamente a las conjunciones;

la frase se simplifica, las ideas salen sin sucesión lógica, con explosión subjetiva". (50)

y Joaquín Arce al referirse a esta faceta de la poesía de Meléndez Valdés nos dice:

"Pero lo normal en él será la ruptura de la forma, la violencia expresiva, el dolor y el te dio como temas, la noche melancólica, el grito de la humanidad desvalida, la proclamación discursiva en nombre del Bien y de la Virtud. En Meléndez, se da, pues, todo el prerromanticismo formal y temático que, iniciado en la década -- del setenta, producirá sus frutos más representativos en las dos décadas finales del siglo"(51)

y en otro lugar:

"... no puede olvidarse su intervención apasionada en el orden de las ideas, de los problemas de su siglo, donde se precipitan a un tiempo las preocupaciones de la mente ilustrada y las reacciones de su sensibilidad prerromántica."(52)

En lo que llevamos dicho está claro que el Prerromanticismo es un fenómeno estrechamente vinculado a la Ilustración, pero como su propio nombre indica está también en conexión con un movimiento -- posterior: el romanticismo. En este terreno tan delicado de las conexiones, interesa comenzar con unas palabras de Caso:

"El prerromanticismo no es en realidad otra cosa que el pensamiento ilustrado trasvasado a forma artística, con la consiguiente implicación formal. De aquí que considerar la literatura prerromántica solo como anuncio del futuro romanticismo es errar el tiro y condenarse de antemano a no entenderla."(53)

Arce recuerda unas palabras de Montesinos en contra del término prerromanticismo al que considera "absurdo" puesto que nadie se -- adelanta a su momento, no es posible "que se ponga ya en acción lo que todavía no ha existido" y añade el comentarista:

"equivoco en el que caen todos los que consi
deran lo prerromántico en función del romanti-
cismo y no en función de su momento histórico"

y más adelante afirma:

"Lo que sí es necesario es volverle a su at-
mósfera propia, la ilustrada, para interpretar-
lo como una matización de la misma, como una --
acentuación de elementos que por responder a --
una problemática muy viva y muy actual llega a
alterar la forma poética, renovando su sintaxis
y su lenguaje, al empaparse el esquema composi-
tivo previo con la afectividad del autor."(54)

Benítez Claros, que considera esta literatura como extraña den-
tro del ambiente dieciochesco, no duda, sin embargo, de su filia-
ción ilustrada:

"Una de las consecuencias literarias más cu-
riosas del influjo del espíritu enciclopédico -
en la creación española del siglo XVIII es la -
del sentimentalismo que, por primera vez, colo-
rea sonrosadamente alguno de nuestros géneros,
dando lugar a una producción extraña y disonan-
te en nuestras letras".(55)

Creo que una misma vinculación subyace en las siguientes pala-
bras de Alfonso Armas Ayala:

"A través de los expedientes inquisitoriales
se podrían ir señalando los jalones que tuvo la
ilustración en España y consiguientemente, el -
romanticismo; no porque ilustración y romanti-
cismo sean términos semejantes, sino porque no
puede explicarse el uno sin la otra".(56)

El problema fundamental es una cuestión de terminología: dentro
de la literatura ilustrada, que no es una masa continua e indivisi-
ble, se han ido formando tendencias, una de ellas la que recibe, -
generalmente, el nombre de Prerromanticismo, pero que podría lla-

marse de cualquier otra forma, porque su ambiente de aparición es típicamente dieciochesco y su vinculación con el Romanticismo es - aquella que no rompe la continuidad histórica; y bueno será volver al capítulo primero en que nos planteábamos el fenómeno ilustrado dentro de la evolución de la historia del pensamiento y en especial aquellos párrafos que dedicábamos a las llamadas por algunos autores las "anti-luces". Ahora tendremos que dejar a un lado el planteamiento del Romanticismo como una ruptura, una rebeldía total en contra del siglo XVIII. No estuvieron los románticos frente a todo el siglo, aunque así lo creyeran algunos de ellos incluso - de buena fe, sólo fue, como ya hemos apuntado en otro lugar, contra una parte: la neoclásica; la otra no sucumbió, tal vez porque es - difícil, casi imposible, encontrar en la historia del hombre una - etapa que no pueda encadenarse con las que la preceden y la continúan. Así el sentimentalismo, los sepulcros, las modas, la revalorización de la Edad Media, la recuperación del romance y tantos -- otros tópicos románticos se fraguaron en el siglo razonador (57).

Para denominar este fenómeno se ha hablado también de Romanticismo a secas. Polt (58) admite el planteamiento de Russell P. Sebold, que considera esta faceta del siglo XVIII como propiamente - romántica, mientras que en el siglo XIX lo que se dio fue un "manierismo", como compatible con los planteamientos de Arce. Lázaro Carreter en una nota de un estudio dedicado a la poesía del siglo XVIII advierte del riesgo que entraña utilizar el término de prerromanticismo:

"Utilizando este nombre, se corre el riesgo de sufrir un error de perspectiva al supeditar los caracteres culturales de este período a los del que habrá de seguirle. En este error cae -- continuamente el, por otras razones admirable, libro de I. L. McClellan Nand, The origins of the romantic movement in Spain (Liverpool, 1937). - Van Tieghem asegura que se puede y se debe de - escribir el prerromanticismo como si el romanticismo no hubiera existido nunca (...) esto es - evidente; pero la designación queda sin apoyo. Nos proponemos no abusar de ella". (59)

En realidad, teniendo en cuenta que sería difícil acuñar una -- nueva denominación para esta corriente literaria, puede aceptarse el término de prerromanticismo; siempre que las características no varíen, el nombre no tiene una excesiva importancia. Prerromanticismo, pues, pero dentro de su propio ambiente histórico, distinguiéndole del romanticismo y dejando en su justo medio las relaciones entre ambos movimientos.

2.5 Fijado ya el concepto de Prerromanticismo tenemos que ocuparnos ahora del de Neoclasicismo. Con esta corriente literaria -- que se manifiesta claramente en los últimos decenios del siglo --- XVIII y principios del siglo XIX, culmina la tendencia clasicista y racionalista del siglo, que se inició en las primeras décadas -- con la Poética de Luzán. Se trata entonces de una serie de obras -- que responden al ideal estético clásico y que conviven con otras -- que responden a otras tendencias pudiendo coincidir todas en un -- mismo autor, como sucede con Meléndez Valdés. Está claro que el -- término no es aplicable a toda la producción literaria del siglo.

Igual que veíamos en el Prerromanticismo unas características formales también tiene las suyas el Neoclasicismo:

"Se vuelve a las formas métricas de la tradición italiana, como contraste con el nuevo sentido rítmico, prolongado anhelante, entrecortado del prerromanticismo lírico, (...). El neoclasicismo está en relación con los principios de Winckelmann, para quien la belleza ideal es perfecta armonía de forma y expresión sublime..."(60)

Anhelo de perfección, contención y mesura constituyen el credo del Neoclasicismo, cuya teorización está en La belleza ideal de Arteaga.

Hemos visto que formalmente el Neoclasicismo y el Prerromanticismo se diferencian, responden a presupuestos estéticos distintos; pero ambos son consecuencia del pensamiento ilustrado que, en potencia, contenía los gérmenes de ambas manifestaciones. Pero conviene que traigamos aquí unas palabras de Caso:

"La literatura prerromántica no es la única que expresa artísticamente el pensamiento ilustrado, ya que el neoclasicismo también puede estar ligado a la ilustración. Sin embargo en el neoclasicismo puede o no darse pensamiento ilustrado, mientras que el prerromanticismo es la consecuencia artística directa de la Ilustración."(61)

De este texto parece desprenderse que la Ilustración, que es -- fundamentalmente una forma de pensamiento, cuyas características -- fundamentales analizamos en el primer capítulo, tiene para la literatura la consecuencia fundamental --a la que hemos aludido en varias ocasiones-- que es la de convertir la obra en vehículo de --- ideas, produciendo las necesarias repercusiones en la forma que hemos caracterizado de modo general al hablar de poesía ilustrada. -- La Ilustración pues, introduce, fundamentalmente en la literatura una nueva temática; pero estos temas a finales de siglo pueden aparecer en dos moldes diferentes, en dos formas que hemos denominado a lo largo de las páginas anteriores Prerromanticismo y Neoclasicismo. Ahora bien, mientras parece claro que el estilo prerromántico se presenta indefectiblemente unido a la temática ilustrada, es decir, siempre está al servicio de los altos ideales del siglo, no sucede igual con el estilo neoclásico en que estos ideales pueden darse o no. Mientras que al Prerromanticismo hay que señalarle --- siempre la característica de estar dentro de unos temas determinados, en el Neoclasicismo la temática es un rasgo accidental, pero no inherente; los rasgos del último tipo descansan en la forma. Parece ser, pues, que por Neoclasicismo entienden los críticos modernos una producción literaria que responde, más que a un contenido altruista, filosófico, científico, a algo derivado, en parte, de -- todo esto, porque el Neoclasicismo es el ideal estético de la carga racionalista de que era portadora la Ilustración. Por supuesto, aunque lo fundamental es la forma, puede aparecer también la temática.

2.6 Para delimitar más precisamente los campos de cada término, citaremos algunos párrafos que, con todo lo que llevamos dicho, resultan muy esclarecedores.

La delimitación de poesía rococó y poesía ilustrada aparece claramente expresada en las siguientes palabras:

"... de la poesía rococó se pasa a la poesía de la ilustración cuando el progreso, las matemáticas, la física y la química, la filosofía y la moral, se sienten con todo el alcance que -- les es propio y no se limitan a la exaltación -- de los aromas, placeres, objetos, peinados, vestidos e infidelidades".(62)

En cuanto al alcance de los términos Prerromanticismo y Neoclasicismo me parece revelador el texto siguiente:

"El prerromanticismo supone una forma poética abierta, una lengua personal y una temática ligada a los ideales humanitarios, sociales, políticos y hasta jurídicos de entonces. En abierta oposición sobre todo formal, más que ideológica, se perfila la poesía neoclásica".(63)

El mismo origen, a pesar de la oposición que existe entre ambos, une a los dos estilos:

"Se tiende a creer en la impermeabilidad de conceptos y de nombres distintos; se piensa que neoclasicismo y prerromanticismo, por ejemplo, tengan que ser cosas entre sí contradictorias, olvidando su raíz común." (64)

Incluso tienen características comunes, a pesar de las grandes diferencias:

"Ambas tendencias tienen de común la actitud rebelde y una pretensión de innovaciones. Y hasta por su propio camino, el neoclasicismo de -- fin de siglo se vuelve al ideal clásico de la -- libertad (...). Pero la aspiración neoclásica a

la constructividad formal, a los grandes ideales abstractos y a un arquetipo de belleza armónica y serena, sentido plásticamente, escultóricamente, contraponen los románticos una más concreta preocupación por temas de orden humanitario y social que empapan de melancolía."(65)

Los puntos que unen Neoclasicismo y Prerromanticismo separan a éste del Romanticismo:

[Al Prerromanticismo] "tan sólo le es esencial una prioridad inmediata en el tiempo con relación a lo romántico (...) y una anticipación de aspectos que el romanticismo elaborará después. Pero le separa de este la típica atmósfera dieciochesca en que nace y se desarrolla; de aquí su posible convivencia -y no sólo cronológica- con el neoclasicismo."(66)

En ocasiones, se ha intentado matizar distinguiendo corrientes dentro del Neoclasicismo. Hemos visto como esta forma literaria está en contacto con la corriente poética iniciada por Luzán, pero Arce, en varias ocasiones, insiste en la necesidad de distinguir entre estos primeros intentos de estética racionalista y los resultados completamente neoclásicos de fin de siglo:

"Es sólo a partir de 1764 cuando se publican las obras fundamentales de los alemanes Wickelmann y Lessing, representantes teóricos de la verdadera doctrina neoclásica". (67)

Para las "disparas actitudes anteriores" puede utilizarse el término deseudoclasicismo o galoclasicismo por la gran influencia francesa (68) que tiene en su haber. En su prólogo a las poesías de Jovellanos, Caso hace una distinción similar:

"Son los momentos en que comienza la renovación de la poesía española, lo que corrientemente se llama neoclasicismo, y que preferimos llamarseudoclasicismo." (69)

Y prefiere no usar galoclasicismo, para no desechar la influencia italiana que, junto con la francesa, se da en estos momentos - de la literatura española.(70)

Pero ambos términos están bastante desprestigiados. Russell P. - Gebold afirma que "seudoclasicismo es un término polémico forjado por la escuela romántica para "apellidar a su contendiente" la escuela neoclásica"(71). Incluso se utilizó en ocasiones como sinónimo de afrancesado cuando esta última denominación había adquirido un matiz negativo. Por este motivo, aunque tal vez en futuros estudios se haga necesario hacer divisiones dentro del Neoclasicismo, sería aconsejable utilizar otros términos con menos connotaciones.

2.6.1 Aunque Ilustración, Neoclasicismo y Prerromanticismo son corrientes literarias que conviven cronológicamente, hay algunos - datos al respecto que conviene señalar aquí.

Hemos visto a Luzán moverse en algunos momentos de su obra dentro del llamado Rococó, pero fundamentalmente es iniciador de la - corriente ilustrada, no sólo en sus doctrinas racionalistas, sino también en sus obras literarias. Arce considera el Poema de este - autor dedicado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando(1753) como "una canción que probablemente inaugura en nuestra literatura una forma típica de la lírica de la ilustración"(72); es decir, -- que para este autor la poesía de circunstancias es la que inicia - el camino hacia la literatura propia de la segunda mitad del siglo.

La prosa ilustrada tiene su representación más genuina en Las - noches lúgubres de Cadalso y, sobre todo, en El delincuente honrado de Jovellanos, que Caso considera el ejemplo de comedia lacrimosa o drama urbano, forma teatral propia del Prerromanticismo. En - el camino recorrido hasta el teatro de Jovellanos bueno será recor dar cómo Luzán en sus Memorias de París se hizo eco de este tipo - de obra, mostrando admiración por La Chaussée. Si en la prosa Cadalso se muestra prerromántico no puede decirse lo mismo de su poesía que Arce encaja en un tono próximo al Rococó. Es Jovellanos el que presenta muestras de poesía ilustrada e inicia el Prerromanticismo lírico. La cumbre, ya lo hemos dicho, es Meléndez Valdés en el que confluyen todos los estilos poéticos del siglo. Nicasio Álvarez --

Cienfuegos y Sánchez Barbero son para Arce las "figuras límite representativas de la corriente prerromántica"(73). Los dos últimos y más genuinos poetas neoclásicos son Leandro Fernández de Moratín y Manuel Cabanyes; la observación de las fechas en que murieron los cuatro últimos poetas citados permiten afirmar a Arce que el Prerromanticismo desapareció antes que el Neoclasicismo.

2.6.2 Ahora podemos referirnos a la relación que Caso establece entre los grupos generacionales y las corrientes literarias del siglo.

"... Entre 1760 y 1775 predomina una estética de gusto rococó, (...) entre 1775 y 1790 hay un período de afirmación del Prerromanticismo, y en el que nace el Neoclasicismo, y (...) entre 1790 y 1810 se producen las obras más claramente prerrománticas, al mismo tiempo que las primeras -- neoclásicas de alguna importancia."(74)

En cuanto a la primera mitad el mismo autor ensaya una división apoyada en cuatro fechas: 1714, 1726, 1740 y 1755:

"Lo poco que se encuentra en 1714 tiene un -- signo barroquista (...) En 1726 continua en auge el barroquismo, pero con elementos nuevos y un -- claro signo de ruptura con la cultura tradicional (...). Sin embargo en 1740 ha avanzado mucho el rococó (...). En 1755 el rococó se ha impuesto en literatura."(75)

3. La existencia de estos estilos literarios no impiden constatar diversos tipos de poesía a lo largo del siglo. En la primera mitad y dentro de la llamada poesía posbarroca se hacen generalmente dos apartados: las derivaciones del estilo conceptista y la del estilo culterano. Dentro del primero Polt (76) distingue dos grupos: la imitación del estilo de Quevedo que puede encontrarse en un poeta como Álvarez de Toledo, y cierta poesía desenfadada con "repetición de detalles groseros, incluso escatológicos", que el autor

relaciona con la misma "familia poética" conceptista. Junto al cultismo gongorino, muy claro en un poeta como José León y Mansilla, aparece también la poesía "alegórica clasicista del barroco".

Dentro de la Ilustración hay que situar una producción tan típica del siglo como las fábulas. Era lógico que al dejar de ser la -poesía vehículo exclusivo de belleza, se convierte en moralizadora y didáctica; en su estudio sobre Samaniego afirma Emilio Palacios al hablar del didactismo contenido en las fábulas del autor:

"Responde pues esta finalidad a la ideolo-
gía de los hombres de la ilustración, que en- -
tienden la literatura como un medio educativo".(77)

Otros elementos coinciden en este género poético, Guillermo Díaz Plaja escribe:

"La aparición de un grupo notable de fabu-
listas en esta segunda mitad del siglo XVIII no
puede parecer extraña en modo alguno. El espíri-
tu pedagógico y la preocupación moralista por -
un lado; el afán polémico por otro, la vivifica-
ción de la tradición grecolatina (...) habían -
de dar lógicamente resultado".(78)

Polt señala que al lado del Prerromanticismo (79) otra tenden-
cia poética "igualmente útil" por alabar los grandes acontecimien-
tos patrios es la poesía épica cultivada por José M^a Vaca de Guz-
mán y Nicolás Fernández de Moratín entre otros.

Hay que añadir que hablar de estas corrientes literarias no su-
pone prescindir de ciertas influencias y en algunos casos perviven
cias de la poesía anterior. Los que en la primera mitad de siglo -
se decidieron por una "reforma tradicional", situaron inmediatamen-
te, junto a Góngora el modelo de Garcilaso, incluso este último --
autor va imponiéndose poco a poco. El ser "clasicista" permitía ad
mitir la imitación de los grandes modelos, por eso, los que busca-
ban este tipo de reformas también admitieron al gran poeta del si-
glo XVI. Junto a Garcilaso, Fray Luis de León por el que sienten -
veneración los autores de la escuela salmantina. No hay que olvi-
dar las reediciones de poetas clásicos españoles realizadas cuida-

dosamente por los eruditos ilustrados. Además, el admirado y criticado Góngora tardó mucho tiempo en desaparecer de la poesía del siglo XVIII. Sobre algunos de estos puntos volveremos a hablar de -- nuevo más adelante.

4. Lo hasta aquí expuesto es un acercamiento a la delimitación de las múltiples corrientes literarias que cruzan el siglo XVIII, lo hecho hasta ahora por la crítica en este sentido no es todavía suficiente y esta parcela de los estudios dieciochescos, como tantas otras, presentan el aliciente de ser un campo abierto a nuevas investigaciones. Lo ya realizado y que hemos resumido en las páginas anteriores permite introducir una cierta claridad dentro de la evolución poética del siglo: es evidente que el siglo XVIII no se puede encerrar bajo la estrecha etiqueta del Neoclasicismo; ni reconocer su diversidad supone negarle su propia identidad, sumándose por un lado al vagón de cola del XVII y por otro a los balbuceos del XIX. Sin que esto suponga negar sus conexiones con ambos siglos; tal vez sea el momento de darles sus justas dimensiones. Han quedado claros, creo, ciertos términos que, aunque aun no están perfectamente delimitados, permiten hablar de algunas corrientes a las que nos tendremos que referir a lo largo de estas páginas, aunque también son evidentes los conflictos de división debidos a la aplicación de criterios diversos de división e incluso en algunas ocasiones antagónicos. Por último, debo insistir en que el presente trabajo tiene como cometido el estudio de algunos poetas de los primeros sesenta años del siglo, años prácticamente olvidados en los períodos y corrientes que se han señalado hasta el momento. En las conclusiones finales volveré a referirme a la delimitación de tendencias en este período del siglo.

NOTAS AL CAPITULO II

- 1.- A. Domínguez Ortiz, Sociedad y estado en el siglo XVIII español, (Barcelona, Ariel, 1976) p. 116.
- 2.- François Lopez, "Algunos aspectos de la ilustración española" II simposio sobre el padre Feijoo y su siglo. Resúmenes de ponencias y comunicaciones, Oviedo 1976.
- 3.- Leopoldo Augusto de Cueto, Poetas líricos del siglo XVIII, (Madrid, Atlas, 1952), I, p. XI.
- 4.- A. Domínguez Ortiz, p. 294.
- 5.- Tomando como base la unión indisoluble entre ideas y lenguaje, Chaumu señala una serie de palabras propias de la expresión -- ilustrada y estudia su aparición en el lenguaje, desde el mino ritaro hasta el más común que suponen una serie de niveles, -- cuatro en total (tratados científicos, literatura, correspondencia, lo que se puede obtener del lenguaje del pueblo). Las fechas en que el vocabulario ilustrado va apareciendo en cada nivel permiten observar la evolución de las luces en un determinado país. En sus conclusiones, todavía provisionales España alcanzó el nivel 1 en 1730 y el 2 en 1750. Véase François Lopez, "la historia de las ideas en el siglo XVIII: concepciones antiguas y revisiones necesarias". BOCES XVIII, 3, (1975), p. 9 y ss.
- 6.- A. Domínguez Ortiz, p. 276 y ss.
- 7.- Ibídem, p. 477.
- 8.- Ibídem, p. 479.
- 9.- Ibídem, p. 479. Recuérdese como en el capítulo I veíamos una evolución similar en países más allá de los pirineos.
- 10.- Ibídem, p. 479.
- 11.- Julián Marías, "Jovellanos concordia y discordia en España" - Los españoles, (Madrid, Revista de Occidente, 1963).
- 12.- Ibídem, p. 25.
- 13.- José Caso González reconoce la utilidad del criterio generacional como una forma de orientarse, pero prefiere hablar de grupos generacionales: "De todas formas podemos hablar de grupos generacionales, dando a esta expresión el sentido de es- critores cuya actividad literaria ocurre aproximadamente en los mismos años y se centre en problemas estéticos parecidos".

"Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII", en Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII, (Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo nº 22, 1970), p. 11.

- 14.- Joaquín Arce, "Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII", en El P. Feijoo y su siglo, (Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo nº 18, 1966), II, p. 448.
- 15.- J. Arce, "diversidad temática y lingüística en la lírica dieciochesca", en Los conceptos de Rococó... (Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo nº 22, 1970), p. 32.
- 16.- J. Caso, p. 11 y ss. Véase la nota nº 13 de este mismo capítulo.
- 17.- A. Domínguez Ortiz, p. 480.
- 18.- Gabriela Makowiecka, Luzán y su poética, (Barcelona, Planeta, 1973), p. 20.
- 19.- Guillermo Díaz Plaja, La poesía lírica española, (Barcelona, Llabor, 1937), p. 228.
- 20.- Allison Peers, Historia del movimiento romántico español, (Madrid, Gredos, 1967), p. 41.
- 21.- Ibídem.
- 22.- J. Arce "Rococó, Neoclasicismo...", p. 451. Véase también del mismo autor "Jovellanos y la sensibilidad prerromántica", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, 36, (1960), p. 142 y ss.
- 23.- Rafael Benítez Claros, "Variaciones sobre el sentimiento neoclásico" en Visión de la literatura española, (Madrid, 1963) p. 200.
- 24.- J. Arce, "Rococó, Neoclasicismo...", p. 450.
- 25.- Ibídem, p. 453.
- 26.- J. Arce, "Diversidad temática...", p. 35.
- 27.- John H. R. Polt, Poesía del siglo XVIII, (Antología), (Madrid, Castalia, 1975), p. 27.
- 28.- G. Díaz Plaja, p. 242 y ss.
- 29.- Emilio Palacios, Vida y obra de Samaniego, (Vitoria, Institución "Sancho el Sabio", 1975) p. 222.

- 30.- J. Polt, p. 29. Para este autor esta sensualidad fuera del -- marco bucólico conduce a "ciertas procacidades de Iglesias y al Arte de las putas de Nicolás F. Moratín.
- 31.- J. Caso, p. 12.
- 32.- J. Arce, "Diversidad temática...", p. 33.
- 33.- Para Arce (Ibídem, p. 43 y ss.), simplemente el repaso de los títulos de algunas composiciones de Meléndez Valdés "El amor mariposa"... "de un baile"... "Los hoyitos" etc. resultan suficientemente reveladores.
- 34.- G. Díaz Plaja, p. 258.
- 35.- Ibídem, p. 259.
- 36.- Ibídem, p. 227.
- 37.- Ibídem, p. 227.
- 38.- César Real de la Riva, "La escuela poética salmantina del siglo XVIII" en Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, nº -- XXIV, 1942, p. 338 y ss.
- 39.- Ibídem, p. 338.
- 40.- Ibídem, p. 338.
- 41.- Cuando C. Real de la Riva (p. 358) se ocupa de las relaciones entre Jovellanos y los poetas salmantinos, titula este apartado de su trabajo de la siguiente manera: "El magisterio incomprensible de Jovellanos", no es necesario glosar el contenido que responde a tal título. Pero más adelante admite que los cambios que se producen en la escuela salmantina se deben a imperativos de época, más que a los consejos de Jovellanos -- (p. 362). Queda, pues, claro que, a pesar del juicio negativo que le merece el autor el magisterio de Jovellanos, la unión de las ideas de éste con los poetas del momento literario son evidentes.
- 42.- Es creencia generalizada que, gracias al magisterio de Jovellanos, fue en Salamanca, con Meléndez Valdés, donde apareció la poesía filosófica, sin embargo Francisco Aguilar Piñal propone otra hipótesis: "en contra de lo comúnmente creído no nace la poesía de contenido filosófico en Salamanca, con Meléndez Valdés, sino en Sevilla en el círculo literario de Olavide, con el clérigo erudito y poeta Cándido María Trigueros, que comenzó a publicar en 1774 sus Poesías Filosóficas, siguiendo muy de cerca el modelo inglés de Alexander Pope". "Los comienzos de la poesía filosófica en España", en II simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo, Resúmenes de ponencias y comunicaciones, Oviedo 1976.

- 43.- J. Arce, "Rococó, Neoclasicismo...", p. 450.
- 44.- J. Arce, "Diversidad temática..." p. 32.
- 45.- J. Arce, "Rococó, Neoclasicismo...", p. 450.
- 46.- J. Arce, "Diversidad temática...", p. 39.
- 47.-Ibídem, p. 40.
- 48.-Ibídem, p. 40.
- 49.- J. H. R. Polt, p. 31.
- 50.- Alfonso Armas Ayala, "Algunas notas sobre el prerromanticismo español", Museo Canario, (1960), p. 88.
- 51.- J. Arce, "Rococó, Neoclasicismo...", p. 472.
- 52.- J. Arce, "Diversidad temática...", p. 41.
- 53.- J. Caso, p. 22.
- 54.- J. Arce, "Diversidad temática...", p. 42 y ss.
- 55.- R. Benítez Claros, p. 199.
- 56.- A. Armas Ayala, p. 82.
- 57.- Véase a este respecto Fernando Lázaro Carreter, "La poesía lírica en España durante el siglo XVIII", en Historia general de las Literaturas Hispánicas, (Barcelona, Vergara, 1968).
- 58.- J. H. R. Polt, p. 31.
- 59.- F. Lázaro Carreter, p. 104, nota 52.
- 60.- J. Arce, "Rococó, Neoclasicismo...", p. 472.
- 61.-J. Caso, p. 22.
- 62.- J. Arce, "Rococó, Neoclasicismo...", p. 472.
- 63.- Ibídem, p. 475.
- 64.- J. Arce, "Diversidad temática...", p. 32.
- 65.- J. Arce, "Jovellanos y la sensibilidad prerromántica", p. 141.
- 66.-Ibídem, p. 141.
- 67.- Ibídem, p. 140.

- 68.- Joaquín Arce, en repetidas ocasiones, se ha referido a la influencia italiana y a la presencia de poesía española tradicional que conviven con la influencia francesa.
- 69.- Poesías de Gaspar Melchor de Jovellanos, ed. crítica, prólogo y notas de José Caso González, (Oviedo, Instituto de estudios asturianos, 1961), p. 8.
- 70.- *Ibidem*, p. 8, nota nº 1.
- 71.- P. Sebold, "Contra los mitos antineoclásicos españoles", El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas. (Madrid, - Prensa Española, 1970), p. 40.
- 72.- J. Arce, "Diversidad temática...", p. 37.
- 73.- *Ibidem*, p. 48 y ss.
- 74.- J. Caso, p. 11.
- 75.- J. Caso, "Ensayo de periodización de la literatura española - en la primera mitad del siglo XVIII", II simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo. Resúmenes de ponencias y comunicaciones, Oviedo 1976.
- 76.- J. H. R. Polt, p. 20 y ss.
- 77.- E. Palacios, p. 152.
- 78.- G. Díaz Plaja, p. 251.
- 79.- J. H. R. Polt, p. 34 y ss.

101

C A P I T U L O I I I

CAPÍTULO III . LOS AUTORES ELEGIDOS : AMBIENTE LITERARIO Y PRO- BLEMAS TEXTUALES

1. Los autores elegidos

1.1. Algunas cuestiones previas

2. El ambiente literario: apuntes sobre la Academia del Buen Gusto

2.1. Los autores elegidos y la Academia del Buen Gusto

2.2. Los asistentes a la Academia

2.2.1. El problema de los seudónimos

2.3. Funcionamiento y organización de la Academia

2.4. Las actividades de la Academia

3. Las obras analizadas : problemas textuales

3.1. Fray Benito Jerónimo Feijoo

3.1.1. Las obras impresas

3.1.2. Los manuscritos

3.1.3. Ediciones de poemas sueltos

3.1.4. Problemas de autoría

3.2. D. Jose Antonio Porcel y Salablanca

3.2.1. La antología del Marqués de Valmar

3.2.2. Otras noticias sobre la obra de Porcel

3.2.3. Una atribución

3.3. Ignacio de Luzán

3.3.1. Obras poéticas de Luzán

3.3.1.1. La época italiana

3.3.1.2. La época española

3.4. Nicolás Fernández de Moratín

3.4.1. La obra poética de D. Nicolás Fernández de Moratín

3.4.2. Problemas textuales: la edición de 1821

Apéndice I: Índice de obras analizadas

Apéndice II: Descripción de los papeles conservados en actas de la Academia del Buen Gusto

CAPITULO III : LOS AUTORES ELEGIDOS : AMBIENTE LITERARIO Y PROBLEMAS TEXTUALES.

1. Los autores elegidos

1.1. Tal y como he señalado en el capítulo anterior, los autores sobre los que versa el presente estudio: Fray Benito Jerónimo Feijoo, José Antonio Porcel y Salablanca, Ignacio de Luzán y Nicolás Fernández de Moratín, pertenecen a la primera mitad del siglo XVIII; mitad que hemos ampliado por las razones ya expuestas hasta el año 1760. Estas fronteras cronológicas son válidas porque, aunque algunos autores viven más allá del año 60; su obra representa, se corresponde con las inquietudes y los gustos literarios de la primera mitad del siglo.

Así sucede, por ejemplo, en el caso de Porcel, que muere el 21 de enero de 1794 y según Orozco con una gran fama en su ciudad natal, - Granada, de la que fue poeta oficial en conmemoraciones y celebraciones culturales, pero "olvidado de la corte, donde se imponían nuevos derroteros literarios"(1). También podemos aducir el testimonio de Fernando Lázaro Carreter, que desconociendo la fecha de la muerte -- del autor, cuyo descubrimiento debemos a Orozco (2), supone que murió hacia la mitad del siglo; sugiere este investigador que de la -- misma manera debió pensar Angel del Arco:

"En cuanto a la fecha de su muerte no debió -- hacer investigaciones detenidas, pues las actas capitulares de la catedral de Granada, donde el poeta fue canónigo, le hubieran permitido como a nosotros encontrar la constancia de su defunción (...). Claro es que quizás pensara en una vida -- más corta"(3).

Hay pues cierta independencia entre el carácter de la obra y los límites cronológicos de la vida de los autores sobre los que traba-

jamos que nos permiten situarnos en los márgenes cronológicos indicados.

Esto no quiere decir que las características de las obras de estos autores coincidan; todo lo contrario, responden a diversas corrientes literarias que caracterizan esa primera mitad, poco más, y en el caso de Moratín se puede decir que es su obra la frontera entre esos primeros años del siglo y las obras plenamente ilustradas.

He procurado que los autores escogidos sean representativos de unas inquietudes literarias todavía escasamente conocidas, a pesar de la atención prestada al siglo durante estos últimos años. Porcel representa la actitud barroca, y es ejemplo del difícil paso de la poesía del siglo XVII a nuevas corrientes, de ahí que se le haya relacionado con la poesía rococó. Luzán ha pasado a la historia de la literatura como reformista, como iniciador de una estética que culminaría en el Neoclasicismo. Es muy importante señalar que estos dos autores, que se pueden considerar el eje central del trabajo desde una perspectiva cronológica, tienen en común el haber pertenecido a la Academia del Buen Gusto tan fundamental para poder entender la trayectoria poética del siglo. Quedan dos autores más, uno anterior, por fecha de nacimiento, Feijoo, y otro posterior, Nicolás Fernández de Moratín.

He optado por incluir a Feijoo por su extraordinaria importancia para el siglo XVIII, reconocida unánimemente por todos los estudiosos del siglo y porque, paradójicamente, puede afirmarse que es poeta prácticamente desconocido; es sabido que ha sido la prosa del autor la que ha recibido las atenciones de numerosos investigadores, mientras que se ignora por completo su quehacer poético; el atractivo de esta faceta sin explorar en un pensador de su talla me ha inclinado a la elección. En cuanto a don Nicolás Fernández de Moratín, con una obra llena de contrastes y que ha sido considerado en ocasiones "mesurado continuador" de Luzán, está aquí como muestra de un eslabón más que como ya he dicho, nos aproxima a la plenitud de la literatura que la crítica considera propiamente dieciochesca y que nosotros no vamos a estudiar. Es, pues, la obra de Moratín el límite que nos hemos fijado.

Es importante advertir que todos estos juicios en torno a las ac-

titudes de los poetas elegidos, son meramente aproximativos, basados en lo que sobre ellos se ha dicho y que deberán ser precisados en -- nuestras conclusiones.

2. El ambiente literario: apuntes sobre la Academia del Buen Gusto.

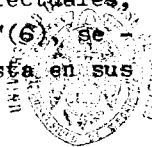
2.1. No me parece oportuno recargar el trabajo con datos biográficos de los autores elegidos, pero he dicho que era fundamental coincidencia entre dos de ellos el haber pertenecido a la Academia del Buen Gusto, además, al referirnos a las obras que vamos a analizar y su procedencia, el nombre de esta "tertulia" se repetirá continuamente.

Por otro lado, reconocida la labor de la Academia en la literatura de la época, se pueden hacer partir de ella a los autores más representativos de las corrientes literarias que se dan entre la desaparición de la tertulia y la segunda mitad del siglo; tal sucede con Moratín del que dice Caso: "... entre el grupo renovador de la Academia del Buen Gusto y el primer Moratín hay una continuidad muy clara"(4).

Por todo lo expuesto me parece interesante que iniciemos esta -- aproximación a los autores y a sus obras con algunos apuntes en torno a esta importante tertulia literaria. En las conclusiones del presente estudio intentaré mostrar hasta qué punto fue importante, e incluso tal vez decisiva, su incidencia en la poesía del siglo.

2.2. De todas las academias privadas de la primera mitad del siglo, hay una excepcionalmente importante por la influencia que tuvo en la marcha de la literatura, me refiero a la Academia del Buen Gusto.

Esta academia, que Leopoldo Augusto de Cueto sitúa entre las que fueron "en alto grado provechosas a las letras y a la civilización" (5), porque se dieron en ella circunstancias excepcionales, a saber: "riqueza, prestigio cortesano, conjunto de eminencias intelectuales, imitación de las costumbres elegantes de la corte francesa"(6), se inició en Madrid entre los años 1749 y 1751 (7), según consta en sus actas (8).



El lugar de las reuniones era la casa de doña Josefa de Zúñiga, Condesa viuda de Lemos y más tarde por su segundo matrimonio Duquesa de Sarria. Estas reuniones, como afirma Leopoldo Augusto de Cueto, (9), participaban del estilo de las tertulias francesas, que respondían al nuevo espíritu de participación femenina en las tareas de la cultura y que, por esta razón, eran presididas frecuentemente por damas de la aristocracia. Si bien es verdad que en opinión de algunos autores de la época, la intervención femenina en reuniones eruditas las hacían derivar hacia un tono frívolo poco adecuado para los temas que se debían debatir, la Academia del Buen Gusto es considerada como una excepción posiblemente debido al carácter de su presidenta, a la que Leopoldo Augusto de Cueto califica de "joven, hermosa, ilustrada, rica, discreta e instruida"(10) y a la que Juan de Luzán describe como una "Señora muy instruida y discreta"(11). Del amor que esta ilustre dama tenía por las letras quedan diversos testimonios, por las actas de la Academia sabemos de su afición al teatro, que ella misma representaba en sus salones. Existe un poema burlesco escrito por José Villarruel para una de las sesiones académicas en que felicita a la presidenta por su brillante actuación en la obra de Zamora, Castigando premia amor.

El suntuoso palacio que esta señora poseía en la calle del Turco y la esmerada preparación de cada sesión académica, prestaban el marco adecuado a estas reuniones, según atestiguan sus propios componentes:

"Quedé absorto al ver lo regio y espacioso de la magnífica galería, cuyas doradas rejas daban vista a los jardines: sus grandes paredes vestían primorosas pinturas unas mitológicas y ---- otras simbólicas, que explicaban todos los géneros de la Poética, a trechos las estatuas de las musas con sus respectivas insignias, y en testero Apolo coronado de rayos y pulsando la dorada lyra. Desde esta pieza se registraba gran parte de otra no menos regia, que servía de Biblioteca, la cual constaba, se me instuyó, de todas las -- obras poéticas de los españoles, añadiéndole que

era mucho mas y mejor lo Manu-escripto e inedito, que lo que avia fatigado las Prensas..."(12)

"Aquí estoy en Madrid, que no en la Alcarria
y en la casa tambien de la Sarria
Marquesa hermosa, dulce Presidenta,
que no solo preside, mas sustenta
con dulce, y chocolate
al Caballero, al Clerigo, al Abate,
que traen papelillos tan bizarros,
que era mejor gastarlos en cigarros,
o en tacos de escopetas,
tales son y serán estos Poetas
que quieren en Madrid, de Apolo amados,
en la calle vivir de los Preciados" (13)

Siguiendo una costumbre académica, los componentes de la que nos ocupa usaron seudónimos que hoy dificultan extraordinariamente la labor de atribución de las obras que allí se presentaron y que, generalmente, iban firmadas con el nombre académico cuando no aparecen sin firma alguna (14).

Juan de Luzán en una nota que incluye en la biografía de su padre, nos da noticia de los componentes de esta famosa Academia:

"Fueron sus fundadores, o primeros concurrentes:

El Conde de Saldueña,

El Conde de Torrepalma,

Don Agustín de Montiano,

El Duque de Béjar,

El Duque de Medinasidonia,

El Duque de Arcos,

Se agregaron después sucesivamente:

Don Francisco Scoti,

El Marqués de Casasola,

El Marqués de Montehermoso,

El Marqués de la Olmeda,

Don Blas Nasarre,

Don Alonso Santo de León,

Don Joseph de Villarroel,
 Don Francisco de Zamora,
 Don Joseph Porcel,
 Don Ignacio de Luzán,
 Don Luis Velázquez" (15).

Leopoldo Augusto de Cueto completa la lista identificando los seu
dónimos de algunos de los asistentes:

"El Conde de Saldueña, primogénito del Duque
 de Montellano, con el nombre académico de... El
 Justo Deconfiado.

El Conde de Torrepalma, embajador, individuo
 de las academias Española y de la Historia con
 el de... El Dificil.

Don Agustín de Montiano y Luyando, del Conse
 jo de su Majestad, su secretario en la Cámara -
 de Justicia y Estado de Castilla, individuo de
 la Academia española y director perpetuo de la
 Academia de la Historia, con el de... El Humil
 de.

El Duque de Béjar, Caballero del Toison de -
 Oro con el del... Satiro Marsias.

.....

Don Blas Antonio Nasarre y Ferriz, de la Aca
 demia española con el nombre académico de... El
 Amuso.

.....

Don José Villarroel, Presbítero, con el de...
 El Zángano.

.....

Don José Antonio Porcel y Salablanca. En ---
 1789 era canónigo de la Catedral de Granada con
 el de... El Aventurero.

Don Ignacio de Luzán con el de... El Peregr
 no.

Don Luis José Velázquez, Marqués de Valdeflo
 res, con el de... El Marítimo" (16).

En el Catálogo biográfico y bibliográfico del teatro antiguo español de la Barrera, se da noticia de la posible vinculación a esta Academia del P. Juan de la Concepción:

"Honrado con la amistad y el trato de distinguidos magnates, como el Duque de Medinasidonia, el de Béjar, el Conde de Saceda, las Duquesas - del Infantado, Berwich y Arcos y la Condesa de Lemos que gustaban de verle ejercitar su ingenio y admirable memoria, es probable que perteneciese entre sus escogidas reuniones a la que con el título de Academia del Buen Gusto, fundó y presidió en su casa la expresada Señora de - Lemos" (17).

Según el Marqués de Valmar y por deducción de un soneto de Villarroel parece que Cañizares también perteneció a esta asociación.

La presencia de las principales damas de la época debió de ser - habitual en las reuniones de la Academia, además de la Presidenta, Condesa de Lemos, que no faltó a ninguna reunión, Leopoldo Augusto de Cueto nos proporciona otros nombres:

"A ella asistían de vez en cuando la Condesa de Ablitas, la Duquesa de Santiesteban, la Marquesa de Estepa, que escribía versos, y otras - ilustres damas; pero las que no solían faltar a las sesiones eran la Condesa de Lemos presidenta y la Duquesa viuda de Arcos, aficionadísimas al cultivo de las amenas letras" (18)

De la asidua presencia de la Duquesa de Arcos da también noticia Cayetano Alberto de la Barrera, en una nota autógrafa puesta al margen del ejemplar de la Historia de la Literatura Española de Ticknor, que he manejado, y que perteneció a su biblioteca. (19).

A pesar de todos estos datos, las listas de asistentes no están completas y es posible que algunos escritores o aristócratas no mencionados en ninguna parte estuvieran vinculados a la Academia.

2.2.1. El Marqués de Valmar (20) declara que el descubrimiento de algunos nombres académicos se lo debe a don Pascual Gayangos, concretamente los de "el Peregrino, el Aventurero, el Marítimo y el Difícil"; mientras que él mismo puso en claro los de "el Justo Desconfiado, el Sátiro, el Amuso y el Zángano". Hay en las actas datos que confirman la correspondencia de nombres y seudónimos.

Por ellas conocemos la fecha de ingreso de dos académicos y los seudónimos que adoptaron. En el acta número nueve, correspondiente a la sesión del 16 de julio de 1750, consta el ingreso de Luzán en la Academia (21), en el mismo documento se declara que adoptó el nombre de El Peregrino y comenta su hijo "con alusión a sus muchos viajes" (22). De igual manera en el acta número doce, correspondiente al 3 de septiembre de 1750, fue admitido Velázquez (23), que adoptó el seudónimo de El Marítimo.

No todos los ingresos se hacían constar en las actas, así, entre los papeles de la sesión celebrada el 19 de febrero de 1750, se conserva un poema del Incógnito dedicado a la Presidenta en que le suplica la entrada (24), aunque todo hace suponer que fue admitido, no consta en ningún lugar la fecha exacta de su incorporación.

Igualmente son fuente de datos a este respecto algunas de las composiciones que se presentaron en la Academia, en las que se alude a sus miembros. Sucede, fundamentalmente, en los textos presentados por los fiscales en los que, generalmente, se procede a la crítica de diversas composiciones presentadas en las sesiones académicas y se alude a otras obras muy conocidas de sus componentes o se ponen de relieve los rasgos por los que se les distinguía dentro del mundo de las letras de su época. De este tipo se conservan tres textos: El Juicio Lunático escrito por Porcel en prosa (25), el Vejamen escrito en verso por don José de Villarroel y un soneto anónimo que aparece sin título.

Los dos primeros textos son de tipo burlesco y forman parte de una tradición heredada de los siglos anteriores en que la burla y el vejamen de los componentes de las academias eran una tarea frecuente, como afirma José Sánchez (26). Son varias las composiciones que se conservan entre los papeles de la Academia del Buen Gusto máxime --- cuando, entre sus miembros, se encontraba don José Villarroel, poeta

de "musa festiva e indómita" (27) y especializado en la crítica jocosa. Pero los dos que nos ocupan vienen vinculados al ejercicio -- del cargo académico de fiscal. José Sánchez no se refiere al hecho de que los que ejercían por designación la crítica en las academias literarias del siglo de Oro, fueran también los encargados de componer la burla; tan sólo firma que "Por su carácter festivo y delicado, uno de los mejores de los poetas se encarga del vejamen" (28). Sin embargo, sabemos, por una nota del Marqués de Valmar y por el estudio de Nicolás Marín sobre la Academia del Trípode de Granada(29), que esta actividad era habitual entre sus componentes. Sea o no una costumbre generalizada no hay que olvidar el hecho de que algunos -- de los componentes de la academia granadina pasaron a formar parte de la madrileña y, entre ellos, precisamente Porcel (30).

Distinto es el caso del tercer texto cuyo autor desconocemos(31), sabemos que era fiscal porque así consta en él. Está dedicado a la Academia en general dirigiéndose a cada componente por su nombre -- académico y en tono de alabanza, pero sin entrar en detalles particulares, de ahí que como fuente de datos sobre la identificación de los autores asistentes que ahora nos ocupa o de otros asuntos que -- veremos más tarde, son los dos primeros textos los que tendré que -- utilizar.

En el Vejamen escrito por el Zángano (nombre académico de José -- Villarroel) son nueve, incluido él mismo, los autores criticados, -- los mismos autores aparecen juzgados en el juicio lunático y mencionados en el soneto anónimo (32).

Los datos para la identificación de el Justo Desconfiado no ofrecen duda alguna en el texto de Villarroel ya que el nombre del escritor se ofrece mediante un juego de palabras:

".....
este estilo le vino por herencia
pero nadie está en esa inteligencia
quepreciado en Madrid de Tertuliano
monte viscoso se hizo Montellano" (33)

Se trata pues del Conde de Saldueña, primogénito del Duque de -- Montellano.

Igualmente clara aparece la identidad de El Humilde, al que se --

reconoce como autor de dos obras a las que dedica el siguiente comentario:

"De dos damas ha escrito y de dos majos
los tiples los tenores y los bajos,
eran las damas dos bellas doncellas,
y bellas, mejor fueron nunca vellas;
Damas a quienes presas de alfileres
dió un abogado buenos pareceres,
y ellas sabian en las ocasiones
hacer sin abogado peticiones
tan bellas eran pues Virginia y Dina
que aun dieran a San Roque hambre canina"(34)

Se refiere a la tragedia Virginia publicada en 1750 por don Agustín de Montiano y Luyando, formando parte de su Discurso de las tragedias españolas (35), y al Robo de Dina, obra del mismo autor publicada en 1727 (36).

La tragedia Virginia, que el autor leyó en la Academia del Buen Gusto y de la que se hicieron numerosos comentarios, es la obra discutida en el Juicio Lunático de Porcel (37), actuando Francisco López de Zárate y don José Antonio de Salas como fiscal y defensor -- respectivamente. A esta misma obra se dedicaron dos sonetos, uno de ellos burlesco, en la sesión académica del día 16 de octubre de --- 1750 (38), en el texto en que se hace una crítica seria se declara el nombre del autor:

"Montiano ynsigne, excedes, mas que imitas
a los célebres trágicos Autores,
y si a impulsos de honrosos pundonores
Virginia muere, tú la resucitas.
Con que brio los animos irritas!
con que vigor alientas los furores!
con que ternura exprimes los dolores!
con que juicio los lanzes premeditas!
Direte, que a ti mismo te igualaste?
no, sino que a ti mismo te excediste,
porque a ti sobre ti te remontaste.

En cada afecto un corazón pusiste,
un llanto a cada clausula inspiraste,
y una alma a cada silaba infundiste."

Refiriéndose al Aventurero, Villarroel hace crítica de una obra que el autor leyó en una de las sesiones y entre otras cosas, estima que:

"Ha gastado en una egloga una resma,
que por larga y por triste es la cuaresma
porque tan larga a escrito aquesta droga,
que la égloga puede ser egloga." (39).

Sin duda se refiere a El Adonis, églogas venatorias escritas por don José Porcel. Por otro lado la identidad de este autor viene dada en varias ocasiones en su Juicio Lunático en que se reconoce como autor de la citada obra (40).

El Zángano considera en su poema al Difícil, como autor de dos oraciones sobre la poesía que leyó en la Academia:

"Escribe entre dos luces sus razones
pues las da escritas a las oraciones;
una ha escrito en Madrid, otra en Granada,
ensalada cada una, y no ensalada;
yo le he oído las dos, son bella cosa
pero en rezarlas gasta mucha prosa
y para oírlas pide mucho espacio
sabiendo que debe ser brevis oratio." (41).

Leopoldo Augusto de Cueto (42) dice que ambas oraciones se encuentran en un códice que perteneció al Marqués de Pidal junto con otras composiciones de la época. Una de estas oraciones puede ser la que se encuentra entre los papeles de la Academia y lleva por título: La segunda Agánipe, oración desgredada para introducir la Academia de - 31 de Julio de 1748 (43). Aunque leída en una de las sesiones de la Academia de Madrid como se deduce por su fecha y por su contenido, fue escrita, originariamente, para ser leída en la Academia del Trípodode de Granada, lo que encaja con la noticia de Villarroel. Lo que ahora nos interesa es la vinculación de su autor con la Academia granadina y las alusiones a su estilo "oscuro", que nos permiten rela-

cionarle con el Conde de Torrepalma.

Pero hay pruebas más claras de su identidad. Existen dos cartas conservadas entre los papeles de la Academia, la primera es de Porcel y va dirigida al Señor de Gor y Conde de Torrepalma, y la segunda es la respuesta del Conde(44). En la carta de Porcel se alude a un poema que escribía Torrepalma por aquel tiempo:

"Pero aún no habrán los judíos
tocado de Ethan la playa
no se por que! pues tu musa
no se ahoga aun en mas agua"

A la misma obra parece referirse el Zángano cuando habla del Difícil, coincidiendo además del tema, la fecha en la que su autor la estaba componiendo:

"De el mar Bermejo el transito ha intentado
y hasta oy no ha podido darle vado,
terribles travesuras!
querer meter, y hacer pie en onduras,
y es que quiere que sepa todo el mundo
el que también escribe mui profundo
pero tendra buen exito su planta
si in exitu Israel de Egipto, canta;" (45).

En ambos casos es posible que se trate de una composición titulada La libertad del pueblo de Israel por Moisés, cuyo texto está hoy perdido y al que se refiere Porcel en su Juicio Lunático: "Hallabase en un desierto huyendo de la memoria de cierto quebranto: por divertirlo escribía un poema de la libertad del pueblo de Israel por Moisés"(46).

A tres de los nueve académicos mencionados: El Zángano, El Sátiro Marsias y El Amuso se refiere el Vejamen aludiendo a composiciones presentadas en la Academia bajo seudónimo por lo que los datos para la posible identificación son mucho menos claros.

El caso más sencillo de los tres es el del Zángano que presentó alguna composición firmada con su propio nombre junto a otras con seudónimo. La prueba definitiva de su identidad se debe a que el poema manuscrito, dedicado a Luzán con motivo de su ingreso en la

Academia y compuesto por el Zángano, aparece publicado entre las -- obras impresas de José Villarroel(47).

En cuanto al Amuso, los datos biográficos que aporta el Vejamen de Villarroel(48), así como los referentes a su estilo le identifican con don Blas Antonio Nasarre. Este escritor fue admirado por -- los miembros de la Academia, a su muerte, acaecida en 1751, escribieron sendos elogios de él don Luis José Velázquez y don José Antonio Porcel. Ambos textos se conservan entre los papeles de la Academia.

El caso más oscuro es el del Sátiro Marsias identificado por Cuetto como el Duque de Béjar(49), la obra de este autor a la que se refieren los vejámenes de la Academia es la "Alabanza de la vida de - aldea"(50), no he encontrado ningún dato que justifique la identificación del Marqués de Valmar por lo que la acepto como tal, sin poder aportar ningún dato de apoyo como en los casos anteriores.

De esta manera tan solo cuatro seudónimos quedan sin identificar: El Remiso, El Icaro, El Incógnito y El Aburrido y, a la vez, unos - cuantos escritores de los citados antes como asistentes a la Academia(51). A cuatro de estos escritores es posible que correspondan - los nombres académicos no identificados, o que entre ellos estén -- los autores de algunas de las composiciones anónimas que se conservan en las actas, sin que sea así necesariamente, porque las listas de asistentes de que disponemos no están completas, como ya he advertido.

2.3. Muchos puntos oscuros quedan aún por resolver y la luz que - permita desvelar algunos de ellos, trataremos de encontrarla entre - los documentos conservados que son, en realidad, el único material - fiable con que contamos.

El primer problema que se presenta es el que concierne a la constitución de la Academia y la organización de sus sesiones cuyo conocimiento puede acarrear la solución de muchos de los enigmas con que nos enfrentamos ahora.

Ningún dato ha quedado por escrito a este respecto, aunque sabemos por el acta número 19(52) que existió una redacción de estas nor

mas o estatutos y que se leyeron, más de una vez, ante los asistentes. Al carecer de estos datos concretos no nos queda más solución que aventurarnos a reconstruirlos partiendo del material conservado.

El acta que acompaña a las composiciones presentadas en cada sesión académica aporta dos listas de seudónimos: una, cuyo encabezamiento aclara que se da cuenta en ella de los académicos que asistieron, y otra de la que nada se dice y cuyo cometido desconocemos. Los nombres que aparecen en ambas listas no siempre coinciden, lo que hace sospechar que la segunda se elaboraba sobre una asistencia hipotética. Cabe pues la posibilidad que esta lista fuera previa a las reuniones y se llevara preparada para hacer las anotaciones que surgieran o, tal vez, para la adjudicación de temas o de trabajos críticos que debían presentarse en la siguiente sesión. Así, el desajuste entre ambas listas sería la diferencia entre la asistencia real y la prevista. En apoyo de esta última posibilidad podemos citar el caso - del acta nº 3 en la que, en la segunda lista, aparece anotado junto al nombre de el Incógnito el título de un tema: Un romance al tiempo(53).

Pero la consecuencia más importante para el funcionamiento de la Academia que se desprende de estas listas, afecta a los nombres académicos empleados y a la estructura interna por la que se regían sus miembros. Por ellas conocemos el número de seudónimos utilizados en la Academia y que se reducen a trece en total: El Amuso, El Difícil, El Humilde, El Zángano, El Aventurero, El Sátiro, El Justo Desconfiado, El Peregrino, El Marítimo, El Incógnito, El Remiso, El Icaro y El Aburrido, que son los citados en las listas.

Leopoldo Augusto de Cueto para explicar la diferencia entre el número de asistentes que se citan como posibles y el número de seudónimos empleados que es menor, piensa que algunos académicos solo usaron sus verdaderos nombres (54). Creo que existe otra explicación para este hecho. Tal vez no todos los que asistían a las reuniones, -- pertenecían a la Academia, y en este sentido es importante el Juicio Lunático de Porcel (55), cuando Ariosto y el Aventurero entran en la Academia Lunática, este último autor declara: "Tomamos lugar entre los aficionados a espaldas de los académicos"(56). Este texto parece confirmar que existieron entre los individuos de la Academia dos categorías diferentes, una formada por los que podríamos llamar "de nú

mero" que usaban, necesariamente, un nombre supuesto que adoptaban en el momento de la admisión (57), y otra formada por el resto de los asistentes cuya asistencia podía ser, incluso, más asidua que la de algunos "numerarios" y por esta razón Juan de Luzán se refiere a ellos sin separarlos de los académicos oficiales.

Creo que la confirmación de esta teoría se encuentra en las décimas que escribió el Incognito para ser admitido en la Academia y en las que se lee lo siguiente:

"Permitame tu piedad
que de Icaro en el asiento
ni numen publique atento
versos llenos de humildad"

Y más adelante: insiste

"Espero que me dareis
lo que en los versos intento
que aunque alcanza el pensamiento
que por poeta soy loco
ya conozco poco a poco
que necesito de asiento" (58).

Está claro que el anónimo poeta pide un lugar, un "asiento" entre los académicos.

Es posible que como ocurre en la Academia descrita por Porcel, en la que se discute su Adonis estando él entre los aficionados, todos pudieron participar en las sesiones, de tal manera que los no académicos presentaban sus composiciones poéticas o proponían las de otros autores para su discusión; pero la responsabilidad del funcionamiento de las reuniones pesaba sobre los individuos de número cuya asistencia se controlaba y se hacía constar en las actas, es además muy revelador que sólo ellos aparecen citados en los vejámenes(59).

Es también posible, según se atestigua por algunos hechos, que los individuos de número antes de su admisión asistieran varias veces a las sesiones de la Academia y demostraran su habilidad poética. De esta forma podría explicarse la aparición del romance de Hero y Leandro y la traducción de un soneto de Zeppi, ambas obras atribuidas a Luzán, antes de que este autor se incorporara de una forma

oficial a la Academia (60). Aunque no se puede descartar el que las composiciones hoy conservadas no se presentaran en la Academia en la fecha en que aparecen ya que se trata de papeles sueltos que han podido variar de lugar incluso varias veces.

Es ahora el momento de que nos ocupemos de dos seudónimos que quedaron sin resolver: El Amigo del Amuso y El Enemigo del Amuso, ambos nombres no constan en ninguna de las listas conservadas, por esta razón no considero, como hace el Marqués de Valmar, que se trate de -- otros dos seudónimos más con la misma función que los restantes. Posiblemente no se trate de nombres oficiales dentro de la Academia, -- de ahí su ausencia de las listas, todo hace suponer que, fueran o no académicos, usaron estos nombres de un modo accidental. Son muy claros al respecto los calificativos de "amigo" y "enemigo".

En cuanto a la frecuencia con que la Academia se reunía, Don Pascual Gayangos (61) dice que sus sesiones eran mensuales, pero a la vista de las actas conservadas, hay que modificar esta afirmación. -- Desde Diciembre del año 1.749 hasta Junio de 1.750, con excepción de Marzo, que no figura entre los papeles, parece que las sesiones eran mensuales, pero, a partir de Junio de ese mismo año en que se celebraron dos reuniones: una el día 4 y otra el día 18, este hecho se da con relativa frecuencia. Concretamente la Academia se reunió el 6 y el 20 de Agosto, el 1 y el 16 de Octubre, el 10 y el 31 de Diciembre del año 1750; el 13 y el 28 de Enero, el 11 y 25 de Febrero y el 11 y 25 de Marzo de 1751, reuniéndose tan solo una vez (sin descartar que los papeles de algunas reuniones se hayan perdido), los meses de Septiembre y Noviembre del año 1.750 y en Abril de 1751. Es posible que, si en un principio las reuniones fueron mensuales, su frecuencia aumentó después pasando a ser de dos reuniones cada mes.

Una última consideración nos queda en lo concerniente a la organización de la Academia y es la que se refiere a los cargos (académicos) que en ella existieron. Al hablar de los vejámenes (62) tuvimos oportunidad de referirnos al cargo de fiscal, ahora veremos otros -- que existieron y el procedimiento de los nombramientos.

Son tres los cargos mencionados en los textos: Vicepresidente, -- Fiscal y Secretario, aunque en algún momento se habla de un posible presidente (63), creo que se refiere a una de las funciones de Vice-

presidente, que tenía a su cargo el presidir las reuniones compar--
tiendo este cometido con la Duquesa de Sarria.

Al Secretario le correspondía el cometido de levantar acta de las sesiones y, parece ser, que durante todo el tiempo que duró la Academia este cargo fue desempeñado por don Agustín de Montiano y Lu--
yando.

Todos los nombramientos se hacían en el mismo día y su duración era cuatrimestral, tal y como se expresa en el acta número 13 (64).

Parece ser que el Fiscal, además de dirigir la crítica durante su nombramiento, el último día que ejercía esta función leía un discurso en el que criticaba a todos los componentes de la Academia. - Estas composiciones, al menos las que conservamos, tenían un aire - desenfadado y burlesco y constituían los vejámenes tradicionales en las academias. El Vicepresidente, por lo que se deduce del acta número 13 en que se lee: "se leyó por El Difícil una elegante oración con que desempeñó el empleo de Vicepresidente", debía tener la obligación de pronunciar uno o varios discursos posiblemente sobre teoría literaria.

En las actas que se conservan los cargos se sucedieron de la manera siguiente: la primera vez que aparece acta, el Presidente (Vicepresidente probablemente) era El Aburrido, ese día por su ausencia presidió El Amuso, el Fiscal era El Difícil y el Secretario El Humilde.

En el acta número 5 se nombró Vicepresidente a El Difícil, Fiscal a El Aventurero, permaneciendo como Secretario El Humilde, nada se dice ni del discurso crítico del anterior Fiscal ni del discurso del Vicepresidente.

En el acta número 13 se nombró Vicepresidente a El Peregrino y Fiscal a El Zángano, manteniendo El Humilde su cargo de Secretario. En el acta consta que el Presidente pronunció la oración correspondiente y el Fiscal presentó su crítica.

En el acta 21 consta que se leyó el vejamen de El Zángano, sin - que se diga nada del discurso del Vicepresidente. En esta sesión se nombró como Presidente (o tal vez Vicepresidente) a El Difícil y Fiscal a El Peregrino. Estos parecen que fueron los últimos nombramientos, porque la Academia se disolvió poco después.

2.4. Las actividades que se desarrollaban en las sesiones académicas cubrían tanto la creación literaria como la crítica y la preceptiva.

Por el material conservado en las actas sabemos que tanto los individuos de número como los aficionados presentaban obras en estas reuniones que el Fiscal sobre todo, pero también el resto de los componentes, sometían a juicio crítico, a este respecto dice Porcel en su Juicio Lunático: "se leen, se conferencian y critican varias piezas poéticas..." (65).

Las composiciones que se presentaban podían responder a los asuntos que la Academia señalaba a cada poeta. No era tarea fácil someterse a las exigencias del grupo, de esta dificultad queda un curioso testimonio: se conserva un poema fechado el 24 de abril de 1749 y firmado por El Sátiro(66) cuyo título es: Romance contra la vanidad. Este romance respondía a un tema señalado por la Academia, el autor durante un total de 95 versos, se sometió sumiso al mandato, pero, incapaz de completar su obra, termina rompiendo con el tono poético-filosófico que mantenía en su composición para acabar con unos versos que dan fe de su rebeldía:

"Tema, si no, la Academia:
cuias Dignidades no admiten,
por excusas reticentes
obediencias insufribles
baste, pues, ya de invectiva
sin que alguno fiscalize:
que vanidad y soberbia,
mi lógica no distingue.
Pues un generico asunto
dificilmente prescinde
quien lógico ni poeta
es, sino obediente, dixe"

Hay datos suficientes para creer que también se leían las obras mientras se estaban escribiendo. Nos queda entre los papeles la noticia que se da de una composición que por entonces escribía el Conde de Torrepalma, a la que ya nos hemos referido antes(67) y que los

académicos conocían, siendo estos datos conservados lo único que nos queda de ella, puesto que es una obra perdida.

Tampoco era necesario que todas las obras que allí se presentaban estuvieran inéditas en aquel momento, y entre los papeles hay algunas composiciones impresas, aunque son las menos. Parece que esta era una costumbre de José Villarroel que presentó de esta forma muchos de sus poemas.

La labor crítica de la Academia sobrepasaba los límites de sus propios componentes. En sus sesiones se sometieron a juicio obras de otros autores: el día 20 de agosto de 1750 se leyeron unos poemas de Sor Ana de San Jerónimo (68), hermana del Conde de Torrepalma. Incluso se juzgaban obras de autores ya desaparecidos, como en el caso de unos poemas del Padre Pérez de los Agonizantes, leídos en la sesión del día 28 de enero de 1751(69). No es aventurado suponer que en las reuniones académicas se leyeran obras famosas en la época para discutir las después.

Aunque la mayoría de las obras presentadas son poéticas, la acción académica alcanzaba a otros géneros. No cabe duda de que Montiano leyó allí su tragedia Virginia (70), de igual forma hay datos más que suficientes para suponer que la Poética de Luzán había sido tema de discusión académica posiblemente más de una vez (71).

Lo importante de estas actividades es la propia labor crítica y polémica a que el examen de las obras daba lugar, no se conservan las discusiones pero sí las noticias de ellas; Porcel en su Juicio Lunático se refiere a este hecho, incluso la imaginaria academia -- acaba de un modo caótico, al no ser capaces sus componentes de ponerse de acuerdo.

Es indudable que los juicios emitidos en la Academia pesaron, y creo que mucho, en la creación literaria de los asistentes y no debemos perder de vista que allí se reunió la "flor y nata" de los escritores de la época.

3. Las obras analizadas: problemas textuales.

3.1. Es obligado comenzar haciendo referencia al escaso conocimiento que tenemos todavía hoy -pese a la inmensa bibliografía que

se acumula en torno a este autor y el creciente interés por el siglo XVIII- de Feijoo poeta, "eclipsado" por el ensayista, "devorado", como afirma Gamallo Fierros.

"De buen grado reconozco que esa segunda na
turalidad literaria, ya pro-científica de Fei--
joo: la de ensayista, justamente consagratoria,
eclipsa y aun en cierto modo devora a la prime
ra (que por otra parte casi se desenvuelve al
par de la segunda),..." (72).

3.1.1. Este desconocimiento se hace patente en la inexistencia de una edición fiable de la obra poética del benedictino, que sin duda vendría a cubrir una laguna importante, según creo, en nuestro conocimiento de la poesía del siglo XVIII. Dos ediciones se han hecho que son hoy raras joyas bibliográficas: en 1901, don Justo de Areal publicó unas 40 poesías hasta entonces inéditas (Gamallo-123); de dos años antes es la edición de Antolín López Peláez, Las poesías de Feijoo, sacadas a la luz con un prólogo, Talleres tipográficos de G. de Castro, Lugo, 1899. Esta última es la que nos va a servir de base para nuestro estudio.

Sabemos que el Padre Feijoo era poeta, si no famoso, sí conocido y parece ser que algunos de sus poemas se imprimieron, o cobraron cierta fama en vida de su autor; dice al respecto Antolín López Peláez:

"Es de advertir que el romance a la conversión de un pecador ya andaba impreso en tiempo de su autor bajo el nombre de D. Jerónimo de Montenegro: las décimas a la conciencia, en metáfora del reloj, eran también muy conocidas y alguna de sus estrofas se ha citado como modelo de esta clase de metro: famosa es también la inscripción que deseaba se pudiese sobre su sepulcro:

"Aquí yace un estudiante
de mediana pluma y labio,

que trabajó por ser sabio,
y murió al fin ignorante""(73).

Para Gamallo Fierros, las poesías publicadas en vida de Feijoo - son "contadísimas" y él cita dos: "el romance Desengaño y conversión de un pecador, y las décimas A la conciencia" (74).

Desde luego es muy poco lo que se publicó y quizá mucho lo que se le atribuyó después de muerto.

El primer catálogo de la obra poética de este autor aparece en el prólogo atribuido a Campomanes que encabeza la edición de sus obras de 1765, tan sólo a un año de distancia de su muerte. En este prólogo se recogen un total de 19 títulos y se advierte de la existencia de otras composiciones.

3.1.2. Según afirma Vicente de la Fuente, los manuscritos de Feijoo, depositados por su voluntad en el Monasterio de Samos, desaparecieron en tiempos de la exclaustración y se vendían en Madrid por las fechas en que él preparaba la edición a precio muy alto. Tenemos noticia de diversos manuscritos que contienen la obra poética de Feijoo pero, al parecer, ninguno autógrafo. Uno de ellos se conserva en el Museo Municipal de Pontevedra, lleva por título Ocios poéticos y es el que más composiciones contiene, 125 en total(75). Parece ser que este manuscrito sirvió de base para la edición de Areal que seleccionó, como ya he dicho, unas cuarenta composiciones ya que, según el editor, tenía intención de regalarlo a esta institución; también nos da noticias de su adquisición :

"fue hallado -según declaración del que nos lo vendió- en Perdecamay, en poder de los herederos del fraile exclaustrado de la orden de benedictinos, P. Bonifaz González, quien lo heredó del superior de la orden en el convento de san Benito de Lérez. Titúlase Ocios poéticos (rótulo este -- que utilizan otros ingenios del XVIII)"(76).

Gamallo Fierros se refiere a un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (77) y nos dice que había logrado localizar hasta la fecha -1964- 150 composiciones poéticas de Feijoo --

"con la compulsa de hasta seis manuscritos de letra del XVIII" (78), manuscritos que, siempre según este autor, "se hallan dispersos en - Madrid, Valencia y Pontevedra"(79); asegura también que los que se - encontraban en Orense fueron pasto de las llamas.

Nada nos dice Antolín López Peláez en torno a la fuente de su edición, salvo que extrajo sus poemas de un manuscrito de letra y ortografía del siglo XVIII -ortografía que él actualiza sin tocar el contenido del texto- cuyo copista conoció y trató a Feijoo.

3.1.3. Existen también algunas ediciones de poemas sueltos, los más conocidos son los que se publicaron en la B. A. E., "Desengaño y conversión de un pecador" y "Décimas a la conciencia" (80).

Algunas composiciones se editaron en publicaciones periódicas. En el "Catálogo de la exposición bibliográfica sobre el Padre Feijoo hecha por la Biblioteca Universitaria de Oviedo" con motivo del simposio de 1964 se da la referencia de los publicados por Arturo Vázquez "acompañados de un breve estudio" en La Ilustración Gallega y Asturiana, Madrid, 1881, tomo III. Según afirma en el prólogo el editor, los poemas fueron tomados de un manuscrito del fraile que se conservaba en la Biblioteca Municipal de Orense. Es posible que sea éste - uno de los manuscritos perdidos, según recogimos antes de Gamallo - Fierros. He podido conseguir nueve de las catorce composiciones y, aunque con variantes que alcanzan incluso a los títulos, se encuentran también en la edición de Antolín López Peláez.

En el mismo Catálogo bajo el título de "Curiosidades" se da la siguiente noticia bibliográfica: "Poesías atribuidas al Padre Feijoo referentes a Oviedo, entresacadas de las publicadas por el señor --- Areal en "La correspondencia gallega", diciembre de 1900, con un comentario firmado por Un curioso. En El Carbayón. Diario asturiano de la mañana". -Oviedo, 18 de diciembre de 1900.

Gamallo Fierros afirma que el romance titulado "Explicación rigurosamente filosófica de lo que es el no sé qué de la hermosura" se publicó en abril de 1879 en Santiago de Compostela y añade: "en su - Universidad se encontraba entonces un manuscrito del mismo, hoy desaparecido" (81). La noticia de esta publicación con algunos datos más aparece también en el prólogo de Antolín López Peláez:

"Cuando sacamos copias de los versos del P. Feijoo y mandamos a la imprenta las anteriores cuartillas, creíamos que ninguno absolutamente de ellos había sido nunca publicado; pues ésta era también la creencia de personas muy eruditas a quienes sobre el particular consultamos. Ahora ha llegado a nuestra noticia que la Explicación filosófica del no sé qué de la belleza, de la cual insertó algunas estrofas -- el Sr. Menéndez Pelayo en las Ideas estéticas, la había dado a conocer el Sr. Martínez de Salazar en un periódico gallego; y a D. Marcelo Macías debemos el saber que el docto escritor D. Arturo Vázquez publicó algunas de las composiciones de Feijoo en una revista literaria ha ya bastantes años" (82).

3.1.4. A la vista del panorama bibliográfico descrito no es extraño que la poesía de Feijoo plantee algunos problemas de autoría. Conocemos por Antolín López Peláez (83) el caso del soneto escrito contra el impugnador del Teatro crítico, atribuido por Campomanes a Feijoo y que aparece como obra suya en la Colección de Manuscritos útiles, curiosos y eruditos para Tomás Fernández y Prieto, hecha en 1785 y conservada, al menos hasta 1899, en la Biblioteca Provincial de Orense. Sin embargo, dicho soneto puede no ser de Feijoo sino del Padre Sarmiento:

"Por lo que hace al Soneto contra el impugnador del Teatro crítico, cuya paternidad atribuye Campomanes a nuestro autor, no debe pasarse en silencio que se halla entre los manuscritos del P. Sarmiento (folio 282, volumen 1º de la colección Franco Dávila) bajo el título Al novissimo ympugnador de el Testro Crítico que en dos tomos acaba de aparecer en Salamanca: el coleccionista advierte que "este soneto lo

compuso el P. Mtro. Sarmiento el año de 1749, y -
lo imprimió en una hoja volante""(84).

El soneto aparece entre las obras de Feijoo publicada: en "La --
ilustración gallega y asturiana" que ya he mencionado, y lo más cu-
rioso del caso, es que también se incluye en la edición de Antolín
López Peláez, aunque es este mismo autor el que plantea el problema.

Caso similar es el que sucede con el "Romance (romanzón) a la --
caída de la Cathedral de Oviedo" del que dice textualmente Antolín
López Peláez:

"El Romance (Romanzón) a la caída de la torre
de la Cathedral de Oviedo, dirigido a un peregrino
flamenco, procedente de Santiago, en que se --
describe la tempestad que ocasionó la caída de la
torre de la catedral ovetense a las siete de la -
mañana del 13 de Diciembre de 1723, aunque figura
entre los manuscritos de Sarmiento podría tenerse
por obra de Feijoo: tantos son los motivos de se-
mejanza y tan perfecto es el parecido de estilo y
de lenguaje" (85).

Sin embargo, no lo incluye en su edición, tal y como prometía, y
en una nota a pie de página da cuenta del motivo de la exclusión: -
"Omitimos el Romance a la caída de la torre de Oviedo, por su mucha
extensión y porque nos hemos convencido de que no es de Feijoo"(86).

Precisamente por los problemas de autoría preferimos basarnos en
la edición citada sin añadir poemas inéditos procedentes de los ma-
nuscritos conservados que podrían complicar más la cuestión, salvo
que sometiéramos todo el material a un riguroso estudio que fijara,
con ciertos márgenes de seguridad, la obra poética de Feijoo; esta -
labor rebasaría los límites de este trabajo.

Tampoco me parece que estos problemas sean razón suficiente para
renunciar a incluir a Feijoo entre los autores elegidos para nuestro
análisis, porque, sean o no suyas estas composiciones, son muestra --
de una interesante corriente poética de comienzos del siglo XVIII, -
de la que no me parecía adecuado prescindir y, además, es de suponer,
que al utilizar su editor a Campomanes como referencia, un buen núme-
ro de estas composiciones sean del ilustre benedictino.

En cuanto a las opiniones en torno a esta obra poética, remito a Gamallo Fierros (87) que recoge los juicios positivos y negativos - dados hasta ahora, tan sólo quiero destacar que no es la calidad estética, siempre sujeta a perspectivas, la que ha decidido su presencia en este trabajo, sino su representatividad; lo mismo puede decirse de los autores que siguen.

3.2. Es Porcel escritor de obra diversa. Según Orozco, como Góngora, gustó del tono culto elevado y de lo popular en que llega a -- tocar lo populachero; es también --mucho más al gusto del siglo XVIII-- poeta de circunstancias, de celebraciones oficiales; famoso orador -- reclamado para pronunciar sermones en los actos religiosos de relieve; conocedor de la literatura francesa, de la que fue traductor y autor de versos en latín.

La obra de este escritor presenta muchos problemas ya que, a pesar de la fama de que gozó, gran parte de sus escritos quedaron inéditos durante el siglo XVIII, puede añadirse que algunos de estos -- inéditos coinciden con lo mejor de su producción, así sucede con El Adonis, sin duda la más lograda composición de Porcel y que merece -- un lugar destacado en la literatura de estos años; pese a la fama -- de que gozó en su tiempo y de ser hoy casi la única obra de Porcel -- que ha sobrevivido al paso de los años, permaneció inédita hasta que fue incluida por el Marqués de Valmar en su Antología de poetas líricos del siglo XVIII, después de serias dudas en torno a la conveniencia de su publicación:

"Ahora, no hay por qué ocultarlo, hemos titubeado en ofrecer al público un poema que, a pesar de estar escrito con viva fantasía, dista mucho -- de merecer el ser tenido por modelo en las letras de nuestros días"(88).

No comparto el juicio negativo en torno a la obra, y quede la cita sólo como testimonio de las dificultades de transmisión por las -- que pasó la obra y también de la incomprensión de la crítica para -- con este poeta.

3.2.1. Señala Leopoldo Augusto de Cueto que todas las composiciones de Porcel que publica en su antología estaban hasta ese momento inéditas y cita como fuentes de su procedencia dos tomos manuscritos con notas autógrafas del propio autor, que pertenecían a la biblioteca del Marqués de Pidal; y las actas de la Academia del Buen Gusto.

Uno de los tomos mencionados contiene, según el mismo antólogo citado, "El Adonis" y un elogio de nuestro poeta a cargo de don Antero Benito Núñez, admirador y discípulo suyo. El otro tomo está señalado con un ordinal (IV) que le hace suponer al colector la existencia de, al menos, dos tomos más. El segundo tomo contiene, siempre según el Marqués de Valmar, "Una oración pronunciada por el Conde de Torrepalma en la Academia del Buen Gusto"; una composición de Porcel, "El -- juicio Lunático", que fue leído también en esa academia, entre cuyos papeles se conserva aún; la "Oración gratulatoria a la Real Academia de la Lengua Española" pronunciada el día 5 de enero de 1752, en que Porcel fue admitido en esta institución; la traducción a cargo de -- nuestro poeta de la "Carta del difunto rey de Prusia, padre, a su hijo reinante, Federico II, desde los campos Elíseos" y algunos versos del autor firmados.

Según la nota que aparece en la página 171 de la antología, extrajo de estos tomos "El Adonis" y algunas composiciones más, sin que -- después se detallan cuáles fueron estas; el resto, la mayoría según sus propias palabras, están extraídos de los papeles de la Academia del Buen Gusto. He llevado a cabo una revisión de los documentos de -- la academia que hoy se conservan y he encontrado el original de algunas composiciones, esto no quiere decir que las demás pertenezcan a esos tomos del Marqués de Pidal, porque cabe la posibilidad de que -- algunos papeles de la academia se extraviaran en fecha posterior a -- la publicación de Valmar, hecho muy probable ya que se trata de papeles sueltos.

Además de lo ya dicho que se refiere a los textos incluidos en su antología, cita Leopoldo Augusto de Cueto otros del autor. Da noticia de la traducción de obras francesas: la que lleva el título de -- La dama doctor, escrita en contra de los jansenistas; debe la noticia a don José Luis Velázquez, sin que diga nada en torno al título original y al autor, supone Cueto que puede ser La dame médecin, co-

media en cinco actos, de Montfleury, (París, 1678). Parece que fue el padre Rávago quien animó a Porcel a emprender este trabajo(89); la traducción en "verso suelto" de El Facistol (Le Lutrin), poema satírico de Boileau; según Orozco, Porcel empezó a traducir alrededor de 1753.

3.2.2. La mayor parte de los datos sobre la obra de Porcel se los debemos a Orozco (90) que menciona los textos publicados por el Marqués de Valmar, pero añade otros publicados e inéditos.

Entre las traducciones señala la del Tratado de la educación pública de Guítton de Marveau, de 1768, y una adaptación de la tragedia Merope, el amante estatua. Hace referencia a poemas escritos en latín y en castellano en torno a 1779. Pero a este investigador, tan buen conocedor de Porcel, le debemos, sobre todo, las noticias en torno a la poesía circunstancial a que ya hemos hecho referencia: -- enumera algunos de los sermones que pronunció nuestro autor con fecha y lugar; da noticia de dos diálogos que escribió el poeta para la profesión de monjas pertenecientes a familias ilustres de Granada, para dos de ellas escribió uno en 1755 y para otra, en 1777. -- "El tridente alegórico" (1746), descripción de las fiestas con motivo de la proclamación de Fernando VI, publicado en Barcelona. "Gozo y Corona de Granada", en que describe las fiestas celebradas en esta ciudad con motivo de la proclamación del nuevo rey, Carlos III. Para este rey escribió dos oraciones fúnebres en 1789.

Es el autor de diversas composiciones para la celebración del -- Corpus en Granada, bajo el seudónimo de Lecorp: Espada del Señor y de Fernando en la conquista de Granada (1774); La conquista de Mahón -- (1782); Las órdenes militares (1785) y Granada, ciudad del Sacromonte (1793). Escribió también El Parnaso, poema en que describe las fiestas para celebrar el desposorio del infante don Gabriel con la infanta doña Ma Ana Victoria de Portugal en 1785 y la descripción de las celebraciones granadinas con motivo del nacimiento de don Carlos y don Felipe en 1784 con el título de El árbol de las lises.

3.2.3. Arce atribuye a Porcel la autoría del poema El juicio final incluido por el Marqués de Valmar entre la obra del Conde de Torrepalma. Se basa en un verso: "con mortal palidez la luna errante", "que tiene su equivalente en cuanto al último sintagma en otro de Porcel, de su Fábula de Alfeo y Aretusa, "la errante luna". No me parece razón suficiente para la atribución, dada la amistad y convivencia poética de ambos autores que bien puede motivar la aparición de elementos comunes.

No he podido conseguir toda la obra poética de Porcel. Al final de este capítulo, apéndice 1º, incluyo una relación de aquellos textos sobre los que he trabajado, citando su procedencia y los problemas específicos.

3.3. Las noticias que tenemos en torno a los escritos de Luzán, se las debemos a su hijo Juan Ignacio, que escribió una biografía y una relación de obras para ponerlas al frente de la edición de La Poética de 1789.

Para elaborar la relación de obras asegura que tuvo delante los borradores de éstas, y acompaña su enumeración de un juicio y unas breves pinceladas en torno a las circunstancias que incidieron en la composición de cada una de ellas; del juicio, el mismo comentarista, "por los justos motivos", no descarta cierta falta de objetividad -- (91).

A través de estas noticias se confirma lo que puede deducirse de la lectura de sus escritos; era Luzán hombre de sólida formación, -- erudito, incansable lector, conocedor de varias lenguas, traductor y, muy al gusto de la época un curioso de las ciencias; nos dice su hijo que durante su estancia en París asistió a unas clases de física experimental con un notable maestro y tuvo intención de ampliar más sus conocimientos científicos:

"Asistió a todo el curso de física experimental que explicaba el célebre abate Nollet; y si su --- vuelta a España se hubiera dilatado algo más, tenía ánimo de asistir también al de química y farmacia, que según los principios de Becher, Boerhave y Sthal, abrió por entonces el señor de la Planche"(92).

Y todo ello con el fin de ser útil a su patria.

"No hacía todo esto por mera curiosidad, sino con el fin de apuntar sus observaciones y recoger ideas y noticias, para producir después obras útiles a su patria."(93).

Resultado de este breve retrato intelectual que hemos hecho, es una obra amplia y diversa que abarca varios campos del saber desde "un compendio de las cuatro principales partes de la filosofía: lógica, metafísica, física y moral"(94) que escribió a la edad de --- "veintidós años, poco más" y "a instancia de otro joven amigo suyo" (95), para su elaboración siguió a Cartesio "aunque algunas veces - lo impugna"; hasta una obra titulada Perspectiva política que mereció el elogio de su hijo y, supone éste, que también el de otras -- autoridades en la materia.

"Luego que don Ignacio se desembarazó de la -- impresión de su Poética y de su apología, se entregó a otros estudios más graves y útiles, empezando el borrador de una obra que intituló Perspectiva política, cuyos cuadernos o pliegos remitía por el correo al mencionado ministro, para -- que le dijese su dictamen; y con efecto, por su -- consejo, por el de otros sabios a quien la mostró más adelante y por nuevas especies que vio y reflexiones que hizo, reformó en ella muchas cosas, y la concluyó, poniéndola en limpio. En esta obra se propuso significar el sistema de una sana política, en varios símbolos o geroglíficos. Me atrevo a decir, no sin fundamento, que ésta es la mejor y más bien escrita de todas sus obras; y me -- persuado a que harían el mismo juicio todos los -- que la leyesen con conocimiento de la materia, y más sabiendo que mereció la aprobación de los señores José de Carvajal, duque de Alba, difunto, y Benjamín Keene, embajador que fue de la Gran Bretaña en nuestra corte, amigo del señor Luzán. Es-

ta obra pudo ser una de las que más contribuyeron a su fortuna. En ella manifestó que su principal - talento, y el que más le importaba cultivar, era - el de que menos caso había hecho hasta entonces."(96).

Pasando por una "obrita" : Método breve para enseñar y aprender - las lenguas, que escribió a requerimiento de una señora; tal era la eficacia del método que "en cuatro o cinco meses logró la referida señora imponerse en el latín lo bastante para el fin que deseaba"-- (97), y diversas colaboraciones para las Academias de la lengua y de la historia; son notables dos discursos en torno a los godos, cu ya génesis y fortuna relata así su hijo:

"En la primera, que es Sobre el origen y pa---
tria de los godos dijo por incidencia una proposi-
ción en que parecía dar por sentado haber sido --
Ataulfo el primer rey godo de España. Otro señor
académico muy erudito presentó a la Academia una
disertación exponiendo las muchas dificultades --
que le ocurrían contra aquella proposición. Enton
ces don Ignacio, por dos motivos tan urgentes co-
mo el de tener que dar su parecer por el oficio -
de censor de la Academia que ejercía, y el de ser
autor de aquel aserto, se vio en la precisión de
fundarle y rebatir las objeciones del otro acadé-
mico. Este fue el asunto de la segunda, que tiene
por título Disertación en que se demuestra deber-
se contar a Ataulfo por primer rey godo de España.
La felicidad y el acierto con que desempeñó el --
asunto fueron tales, que desde entonces se mira -
este punto como una verdad clara e indubitable"(98).

Para su obra más importante, La Poética, que se publicó por vez primera en Zaragoza en 1737, acumuló datos y lecturas durante años; se consideran su precedente los discursos que leyó en la Academia - del Canónigo Panto en 1728 en Italia, con el título de Ragionamenti sopra la poesia (99) y aunque después reformó algunas de sus ideas, cuando salió de Italia para residir en España, ya tenía el plan de

la obra (100).

Existe una segunda edición de 1789 a la que me he referido antes, que contiene diversas modificaciones que no se pueden atribuir de un modo firme a Luzán, y tal vez sus editores, Llaguno probablemente, introdujeron cambios importantes.

Completan su producción muchas otras obras a las que no me voy a referir, puesto que proceden de una fuente concreta a la que remito. Lo que sí nos interesa son todas las noticias en torno a su obra poética.

3.3.1. A pesar de que la fama de Luzán se debe a su Poética, debió sentir gran satisfacción en la tarea de la creación literaria - que no abandonó nunca; llama la atención en la aproximación a su vida y obra que hace su hijo el que, en todas las circunstancias, dedicado a las más diversas tareas eruditas y científicas o trabajos oficiales, como el que desempeñó en la embajada española de París, tuvo siempre un momento para atender a la creación literaria, que ha quedado inédita o dispersa y hoy son muy pocas composiciones las que han sobrevivido.

Desde luego como poeta no tuvo la misma fortuna que como preceptista, alabado en su época por los que con él compartían inquietudes reformistas y criticado por los que mantenían posturas contrarias a la reforma o a cómo debía llevarse a cabo ésta, ha caído después en el olvido o el comentario tópico que se reduce a unas cuantas páginas -o líneas, las más de las veces-, mientras La Poética cuenta ya con una abundante bibliografía. Incluso su hijo hace de sus obras poéticas un juicio moderado.

"Su estilo prosaico es natural, sencillo y, en general, corriente, aunque alguna vez se nota cierta sequedad e incorrección. En sus poesías, - en lo que permite la locución poética, es semejante al de su prosa. En ellas hay más arte que nunca, pero no le falta éste; aunque, a mi parecer, es más principalmente obra del arte lo primoroso y acabado de algunas de sus composiciones"(101).

Es esta valoración que se ha repetido después, hasta observar las opiniones que sobre el escritor recogió Valmar de las personalidades de su época, incluidas al frente de las páginas de su Antología, dedicadas a Luzán.

"Luzán dio, además, (de La Poética) ejemplo con algunas regulares poesías, aunque pocas, no tándose entre ellas las odas sobre la toma y - defensa de Orán. Tenía poco numen, y sus versos son correctos, pero faltos de animación y de colorido poético; no obstante, podían considerarse como un prodigio en medio de los insultos copleros que todavía abundaban, remediando las extravagancias de los pasados cultos" (102).

"Era Luzán hombre entendido, escritor aventajado, pero, como suele decirse, usando la -- comparación trivial, aunque exacta, de la poesía con la pintura, falto de colorido; desmayado, sin bríos..." (103).

Interesa decir ahora que si he incluido la obra de Luzán no ha sido por los méritos estéticos que pueda tener, que son desde nuestra actual perspectiva escasos, sino por su carácter de reformador que le hace representativo de una línea poética que con él se inicia y además porque ofrece la posibilidad, siempre interesante, de contrastar las ideas que tuvo sobre el arte y su puesta en práctica.

Voy a enumerar a continuación la obra poética de que nos da noticia su hijo; en el apéndice 1º haré, como en los casos anteriores, - referencia concreta a las obras sobre las que he trabajado.

3.3.1.1. De sus tiempos en Italia son algunas poesías en griego y varias traducciones que hizo de esta lengua que, al parecer, dominaba a la perfección. Tradujo

"algunas odas de Safo y de Anacreonte, y -- del idilio de Ero y Leandro de Museo, en octa-

vas, que después redujo a endechas de gusto -- muy delicado, y de los Avisos de Isócrates a -- "Demónico". (104).

Durante su estancia en Nápoles escribió diversas poesías en italiano y en español.

"En Nápoles compuso varias poesías italianas, entre las cuales merecen atención un idilio a la condesa Bagarotti y una canción en -- elogio del abate Pedro Metastasio, con quien -- tenía correspondencia. Ambas fueron muy estimadas y aplaudidas del mismo abate, y de los sujetos a quienes éste las leyó..." (105).

3.3.1.2. Ya en Zaragoza prosiguió sus actividades poéticas.

"Establecido en Zaragoza, luego empezó a -- darse a conocer con su ingenio y erudición. -- Allí escribió diversas poesías, y una de estas composiciones se imprimió en la misma ciudad -- el año de 1736, con el título de "Aplausos poéticos de don Ignacio de Luzán a las bodas de -- los excelentísimos señores doña Mariana Espínola y Silva y don Francisco Espínola, príncipe de Morfeta, dedicados a la excelentísima señora doña María Francisca de Moncayo, princesa -- del sacro romano imperio, marquesa de Coscojuela". Son dos canciones, una en español y otra en italiano, que tienen mérito seguramente..."(106).

De estas fechas es también un poema, al parecer inacabado.

"Subsisten también de aquel tiempo fragmentos de un poema burlesco, muy gracioso, que empezó con el título de "La giganteida" en que, por el estilo que tiene, se conoce quería imitar el de Quevedo en las "Locuras de Orlando", pero sólo en lo que merece ser imitado"(107).

Estas obras escritas en España son anteriores a 1737, fecha en - que publicó La Poética. En 1742 compuso una comedia, La virtud coronada, de la que nos dice su hijo algo muy interesante:

"En esta comedia, sin duda por condescender al gusto de los que habían de ejecutarla, no observó las reglas del arte con aquella exactitud que se debía esperar de quien las había enseñado y defendido con tanta inteligencia y constancia".(108).

Sobre esta inadecuación entre la preceptiva y las creaciones tendré oportunidad de volver.

Sigue Juan Ignacio Luzán dándonos referencias de la obra poética de su padre.

"Compuso también con el mismo objeto una loa - ingeniosa, y después otras varias poesías de algún mérito, entre las cuales parece la más apreciable una canción de bello estilo, dirigida al - señor Manuel de Roda, sobre un cometa aparecido - por entonces..."(109).

De nuevo en Madrid alterna sus trabajos para las academias y los "retoques" de La Poética con sus tareas de creador.

"Por entonces, se discurre, fue cuando compuso un papel bastante bueno sobre el catastro, y empezó a reformar en su Poética varias cosas, y añadir otras bastante esenciales, sin que dejase de continuar al mismo tiempo en el obsequio de las - Musas, componiendo muchas poesías castellanas y - latinas. Entre éstas merecen especial mención --- unos "Epinicios al Delfín de Francia", sobre la - batalla de Fontenoy, ganada por los franceses el año de 1745, los que después tradujo en tercetos; y unos elegíacos al señor José del Campillo, sobre el recobro de su salud. Tradujo en diversos - metros varias odas de Horacio y de Anacreonte, el salmo "Miserere", el himno "Pange lingua" y, -

finalmente, con mucha elegancia y propiedad, en tercetos, la "Epístola de Medea a Jasón" de Ovidio". (110).

En el año 1746 escribió una obra importante, se trata de la canción dedicada al rey Fernando VI y su esposa doña Bárbara, el Juicio de París, renovado entre el Poder, el Ingenio y el Amor, en la entrada solemne que hizo en su imperial villa de Madrid, el día 10 de octubre de 1746, el Rey nuestro señor don Fernando el Sexto. Fábula épica de don Ignacio de Luzán, dedicada a la Reina nuestra señora doña María Bárbara de Portugal, por mano de la excelentísima - señora Condesa de Lemos, su camarera mayor (111).

Después de su estancia en Francia cuyo resultado es una interesantísima obra, Memorias de París, colabora en la creación de nuevas academias, y continúa su labor de poeta:

"Entre las poesías que compuso por entonces - sobresalen: un poema jocoso, que intituló "La gatomomaquia", escrito con gracia y pinceladas satíricas, alusivas al estilo de algunos predicadores que eran famosos en aquel tiempo; dos canciones, una a la primavera y otra sobre su natural inclinación a la poesía; una elegía latina al -- conde de Perelada, cuando estaba para partir a - Lisboa con el carácter de embajador, y un romance satírico, muy chistoso, con el título de El gagetero quejoso de su fortuna".(112).

Son estas las últimas obras de que nos habla Juan Ignacio de Luzán.

3.4. De nuevo, como en el caso de Luzán, son el amor y la admiración filial los que nos han transmitido importantes noticias de la vida y obra de don Nicolás Fernández de Moratín, ya que es a su hijo Leandro, uno de los más ilustres escritores del siglo XVIII, a quien se las debemos.

La biografía apareció al frente de las obras póstumas de don Nicolás, publicadas en Barcelona en 1821. Creo que la falta de objetivi-

dad es mayor en las páginas de don Leandro que en las que don Juan - Ignacio dedicó a Luzán, pero esto sucede en esta biografía, ya que - en otros escritos en los que tuvo que referirse a la obra de su padre, entre la admiración del hijo aflora con frecuencia el crítico.

El retrato de don Nicolás a través de la citada biografía es el - de un hombre laborioso, que siempre permaneció en ese término medio deseado por los hombres del XVIII.

"Vivió en aquella medianía que tanto recomiendan los sabios: ni padeció las angustias de la pobreza, ni los estímulos de la ambición. Su tem---planza, su cortesía, su ingenio, su erudición, su carácter indulgente y sencillo, le adquirieron muchos y excelentes amigos en todas las clases del estado"(113).

Como Luzán, tuvo interés en ser útil a la sociedad, a la patria; producto de esta inquietud es un trabajo tan aparentemente alejado - de la labor literaria para el que no esté familiarizado con el siglo XVIII, como la Memoria sobre los medios de fomentar la agricultura en España sin perjuicio de la cría de los ganados. Tal obra le valió el ingreso en la Sociedad Económica de Madrid como socio de mérito, a cuyas reuniones acudió e incluso celebró en versos, según noticia de su hijo.

"...dirigido todo a la sociedad económica de - Madrid, dio bien a entender cuánto le interesaba la felicidad de su nación, cómo conocía el verdadero origen de sus males, y los medios más eficaces para disminuirlos; cuán particular estudio había hecho de nuestra viciosa legislación, del carácter nacional, sus prendas laudables, sus errores, sus defectos, sus preocupaciones funestas. La sociedad le nombró socio de mérito, y extractó en sus actas lo que halló más digno de estimación en aquella obra. Individuo ya de un cuerpo compuesto de celosos e ilustrados vocales, que protegía el soberano, y animaba el gran Campomanes ---

(consumado jurisconsulto y economista de aquella edad), creyó Moratín que allí podría ocuparse --- útilmente, y desahogar el deseo que siempre tuvo de ver menos atrasada a su nación, más industriosa, menos ignorante, menos satisfecha de su ignorancia. Asistía sin intermisión a las sesiones de su clase y a las juntas públicas, en que alguna vez elogió con sonoros versos la aplicación y la virtud; desempeñaba los informes que se le pedían, los encargos que se fiaban a su actividad y conocimientos; y en cuanto era relativo a la utilidad de su patria, ninguno le sucedió en laboriosidad, tesón y diligencia" (114).

3.4.1. En cuanto a su labor literaria, si hemos de creer a don - Leandro, se llevó a cabo en medio de un desierto en el que La Poética de Luzán no había dado fruto, le considera casi el único reformista rodeado de incomprensión y hasta de enemigos.

A pesar de todo reconoce que no le faltaron buenos amigos entre - los españoles de renombre, alguno de ellos, como don Agustín de Montiano y don Luis Velázquez, antiguos componentes de la Academia del Buen Gusto. Más adelante, menciona don Leandro entre los amigos de - su padre, a Cadalso, y nos refiere sus contactos con el por entonces joven poeta, Meléndez Valdés.

Además el biógrafo hace un esfuerzo para ponernos en antecedentes del prestigio que su padre había alcanzado, casi desde sus comienzos de escritor, entre los autores y eruditos extranjeros.

"La Academia de los Arcades de Roma le recibió en el número de sus individuos, dándole el nombre de Flumisbo Thermodonciaco. El marqués de Ossun, embajador de Francia en Madrid (en cuyo destino - permaneció diez y siete años, mereciendo la confianza de ambas cortes y la amistad de Carlos III), favoreció a Moratín, le trató con la franqueza -- más cordial y le facilitó correspondencia con al-

gunos de los más distinguidos sabios franceses -- del tiempo de Luis XV. Napoli Signorelli, Bernascone, Conti, Bordoni y otros eruditos italianos, que residían en Madrid, apetecieron su amistad"(115).

Es evidente que hay exageración en las afirmaciones de don Leandro en torno al papel que su padre representó en la literatura de aquellos años; don Nicolás Fernández de Moratín no es un héroe solitario de la reforma literaria, sino un paso más, aunque importante, en una tarea iniciada años antes. Así lo demuestra José Caso González (*De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín*).

Pero, con todas las exageraciones y hasta imprecisiones, la biografía es importante, no sólo por los datos que aporta, en torno a la vida y obra de don Nicolás, sino también por las referencias que hace a hechos históricos y literarios acaecidos en vida de nuestro escritor. De todos estos datos, como en los anteriores, me interesan los que se refieren a su obra poética. Fue esta su tarea constante, incluso en medio de los sinsabores que le producían sus "enemigos"; en vez de polemizar, nos cuenta su hijo que prefería escribir y dar al público su obra, así nace "El Poeta" en 1764 y, alrededor de esta fecha,

"... concluyó y publicó La Diana o arte de la caza, poema didáctico, dirigido al infante don Luis Jaime de Borbón, a quien había merecido desde su niñez una afición particular"(116);

De esta obra hace don Leandro grandes elogios.

En cuanto a El Poeta, es un curioso periódico literario, o mejor, una revista poética, de la que publicó Moratín 10 números, recogidos hoy en un tomo. En el prólogo confiesa su autor que quiere cubrir un "hueco" en las por entonces ya bastante numerosas publicaciones periódicas:

"Entre tantas Obras periódicas como cada día -- salen a la luz, se echa de menos una en verso: -- acaso será porque son menos superables que la prosa las dificultades de atar los conceptos a números precisos, y consonancias; pero considerando --

el deleite, que causa el verso en los oídos amantes de la Poesía, me alenté a emprender esta Obra"(117).

Unas líneas más adelante don Nicolás justifica su publicación con las siguientes palabras: "Ni me parece muy extraño publicar versos - periódicamente; pues siendo pocos, no cansan"(118).

También nos da noticia don Leandro de la formación de la tertulia de la Fonda de San Sebastián en la que participó don Nicolás activamente, e incluso de un hecho anecdótico como es el curioso "concurso" celebrado en casa del duque de Medina-Sidonia y a instancias de este caballero, en el que compitió nuestro autor con Talassi, conocido repentizador; compuso el italiano un poema sobre la muerte de Adonis y don Nicolás repentizó sobre el paso de los israelitas por el mar Rojo; con cierta imparcialidad nos cuenta don Leandro el resultado de tan curiosa prueba:

"Uno y otro escitaron la admiración del auditorio; es necesario suponer que en la preferencia - que obtuvo Moratín no dejaría de tener parte el - espíritu nacional, pues por más imparciales que - se quiera suponer a los oyentes, uno de los poetas era español, y le juzgaban españoles" (119).

También nos cuenta el fracaso de su padre en 1777, cuando presentó al concurso de la R. A. E. un poema épico, "Las naves de Cortés - destruidas", que no consiguió premio alguno; por el tono de don Leandro se puede deducir que no consideró justo el resultado.

"Escribió efectivamente un canto en octavas, - que intituló: Las naves de Cortés; le remitió a - la Academia, y ésta no halló en aquella composición mérito bastante, ni para el premio, ni para el accesit. Premió y publicó únicamente la de don José Vaca de Guzmán; y como estas dos obras son - ya muy conocidas del público, toda reflexión, que acerca de ellas quisiera hecerse, parecería inútil en este lugar y fuera de sazón"(120).

Como resumen de la vida y obra de don Nicolás, visto a través de

su hijo, podemos recoger las siguientes palabras:

"Conoció y practicó la filosofía del arte, --- aplicado a la composición poética, examinando la razón y la necesidad de sus preceptos. Se familia--- rizó desde su primera edad con la lectura de los historiadores, oradores y poetas antiguos, mode--- los de la mayor perfección a que ha sabido llegar el talento humano. Estudió la lengua de su nación, su historia, sus leyes, sus ya olvidadas costum--- bres, y a la imitación de los más eminentes poe--- tas nuestros añadió la de italianos y franceses, emulando de los primeros la fantasía y el sonido armónico, y de los segundos el método, la exacti--- tud y la doctrina. Halló la poesía castellana en el último grado de corrupción; y él se atrevió a sostener nuevos principios, y a combatir errores, nacidos del mal gusto que generalmente se esten--- día a todos los ramos de la literatura. Desterró del teatro aquellas composiciones absurdas, que habiendo tenido su origen en los siglos de barba--- rie, llevó después a tan alta estimación el más ingenioso de nuestros gramáticos. Dió ejemplos - en la escena española de una regularidad que se consideraba como impracticable. Adelantó los pro--- gresos de la poesía lírica; y habiéndola encon--- trado grosera y trivial en manos de ignorantísi--- mos autores, se la dejó elegante, florida, paté--- tica, docta y armoniosa, a los que le siguieron después" (121).

3.4.2. Hemos hecho referencia a la publicación en 1821 de las - obras de Moratín que se suponen hechas sobre un manuscrito prepara--- do por el propio autor para la imprenta y que entregó, pocos meses antes de su muerte, a su amigo don Ignacio Bernascone. Don Leandro, editor de las obras, nos asegura en nota previa que el manuscrito -

se entregó firmado, detalle que ha llamado la atención de diversos - estudiosos (122) por parecer excesivo.

Pero además, si tomamos como referencia las obras publicadas o al parecer concluidas en vida del autor, las correcciones que aparecen - en la edición de 1821 son muy importantes, tanto que Caso nos da noticia de que, ante las variantes de una anacreóntica, Aribau llegó a dudar de si eran dos textos diferentes (123).

Tal vez fueron correcciones del propio autor como intenta hacernos creer su hijo, pero hoy es convicción prácticamente unánime de la crítica que don Leandro corrigió, y mucho, la obra de su padre antes de darla a la imprenta. Fernando Lázaro Carreter demostró, en un interesante y minucioso trabajo en torno a las famosas quintillas -- "Fiesta de toros en Madrid", que don Leandro participó en la corrección del texto. Otro tanto afirma de Las naves de Cortés destruidas, confirmando lo que ya había sospechado Quinatana. Para Fernando Lázaro:

"En la severa mente neoclásica de don Leandro no debió surgir el escrúpulo de que alterar los - textos paternos era falsearlos. Poseedor de una, a sus ojos, evidente verdad, debía aplicarla a -- remediar las caídas poéticas de don Nicolás, con el fin de procurarle un más seguro lugar en el -- Parnaso, y, sin titubeos, desafiando con su inhábil comportamiento en el caso de Las naves de --- Cortés la sospecha de las gentes, pasó su lima -- por todos los lugares que, en su opinión, la precisaban"(124).

Es muy probable que hiciera lo mismo con toda la obra que contiene la citada edición de 1821.

El problema es grave, porque la publicación más completa, que es la hecha por Aribau para la B. A. E., recoge los textos corregidos.

Ante estos hechos he optado por utilizar una edición hecha en -- vida del autor y preparada bajo su cuidado : El Poeta, impreso - en Madrid, Imprenta de Miguel Escribano, en 1769, cuyo conte

nido detallo en el apéndice primero. Aunque así el número de -- poemas que nos servirá de base sea más escaso, será más fiable el resultado. También haré referencia, cuando sea preciso, al resto de la obra, para ello utilizaré la edición de Aribau, B.A.E., T. II.

NOTAS AL CAPITULO III

- 1.- Emilio Orozco Díaz, Porcel y el barroquismo literario (Cuadernos de la Cát. Feijoo, 21, Oviedo, 1968), p. 36.
- 2.- Ibídem, pp. 21 y ss.
- 3.- Ibídem, p. 22.
- 4.- José Caso González, "De la Academia del Buen Gusto a Nicolás -- Fernández de Moratín" en Revista de Literatura, T. XLII, nº 84 (Julio-Diciembre, 1980), p. 18.
- 5.- Leopoldo Augusto de Cueto, Poetas líricos del siglo XVIII (Madrid, Atlas, 1952), p. LXXXVIII.
- 6.- Ibídem, p. LXXXIX.
- 7.- Las fechas exactas en las que la Academia se inició y concluyó presentan un problema. Para Gayangos y Vedia (M.G. Ticknor, Historia de la Literatura Española. Traducida al castellano con adiciones y notas críticas por D. Pascual Gayangos y D. Enrique de Vedia. Madrid, M. Rivadeneyra, 1856. T. V. nota de los traductores, p. 400) la academia se inició el 3 de enero de 1749 y terminó sus reuniones el 15 de septiembre de 1751, Leopoldo Augusto de Cueto (p. XCI) da estas mismas fechas. En los papeles de la Academia conservados (v. nota 3) el acta primera tiene fecha de 11 de diciembre de 1749, pero su contenido da a entender que no se trata de la primera reunión, puesto que ya ejercían cargos académicos algunos de sus miembros. El cuadernillo nº 25, - que carece de acta, se acompaña de una nota posiblemente del -- Marqués de Valmar, en la que se advierte que todos los papeles que se incluyen excepto uno tienen fecha de 1749 y añade que tal vez se leyeron en juntas celebradas más adelante, es posible, - pero también lo es que se leyeron en las fechas que constan en las composiciones, de esta manera podríamos adelantar la fecha de comienzo de la Academia a enero del año 1749, que es la fecha más antigua que aparece y que pertenece a un poema autógrafa de Torrepalma. Lo que no puedo justificar es el día exacto - que Gayangos, Vedia, Valmar y otros a partir de ellos proponen - como inicio, porque el poema tiene fecha del día 9 y no del 3; ignoro de dónde procede este dato. Igualmente ignoro la procedencia de la fecha de conclusión de la Academia, puesto que la última acta, que hoy conservamos, está fechada el 29 de abril de 1751.
- 8.- Los papeles que se han conservado en la Academia del Buen Gusto están agrupados en 26 cuadernillos de hojas sueltas, acompañando a cada cuadernillo aparece el acta correspondiente, excepto en los números 24, 25 y 26. En el acta se da cuenta de la fecha de reunión, de los sucesos de la sesión y, además, se incluye -

una lista de académicos que asistieron. Figuran en total 129 -- composiciones en verso y en prosa (se incluyen también cartas y otros documentos). Algunas de las obras permanecen aún inéditas. José Simón Díaz ("La Academia del Buen Gusto" en Aportación Documental para la Erudición Española, Madrid, C.S.I.C., primera serie, 1947, pp. 11 y ss.) publicó una relación sumaria de las principales composiciones y papeles contenidos en las actas, -- las diferencias entre esta relación y el recuento que yo he realizado me decidieron a incluir en un apéndice (nº 2) la relación del contenido de las actas en su totalidad y por el orden en que hoy se presentan con las correspondientes notas aclaratorias.

Es necesario advertir que el orden de los papeles puede no -- ser el correcto, puesto que la mayor parte de las composiciones carecen de fecha. En la actualidad, cada hoja suelta lleva el -- número del cuadernillo al que pertenece, pero el orden pudo alterarse antes de que las composiciones recibieran esta numeración.

9.- L. A. de Cueto, p. LXXXIX.

10.- *Ibid.*, p. LXXXIX.

11.- Juan de Luzán, "Memorias de la vida de D. Ignacio de Luzán" en La Poética, edición de 1789, p. XX.

12.- J. A. Porcel, "Juicio Lunático", en las actas de la Academia -- del Buen Gusto, cuadernillo 13, Ms.

Conviene que antes de seguir adelante nos detengamos en algunas consideraciones sobre esta importante obrita a la que, de ahora en adelante, tendré que recurrir con mucha frecuencia. -- Desde que Leopoldo Augusto de Cueto incluyó esta cita como correspondiente a la descripción del palacio de la Duquesa de Sarría (op. cit., p. XCI) sin más aclaraciones, se ha venido repitiendo como tal. Pero lo cierto es que la obra tiene un carácter burlesco (V. pp. 10 y ss) y que la academia descrita se celebra en la luna, de ahí su título, convertida en el Parnaso -- de los poetas, todo hace sospechar que entre los datos disparatados, Porcel aporta muchos otros auténticos y fundamentales -- para el conocimiento de la Academia del Buen Gusto. Trataremos de ver ahora con qué elementos de juicio contamos para creer -- en la autenticidad de la descripción, para poder aludir a esta fuente de información con ciertos márgenes de seguridad.

En un principio y según confirma nuestro autor, el lugar de la luna en que se encontraba la Academia, recordaba por su disposición de edificios a Madrid: "apenas doblamos la punta de -- un collado, quando descubrimos un Babel de edificios tan magnífico, que lo hubiera creído Madrid, si preguntando, no me asegura el Ariosto que era Apollonia capital del reino de los poetas". Sigue, describiendo un prado próximo al edificio, que -- bien puede ser el del mismo nombre de Madrid y que se encuentra cerca de la calle del Turco en que la Academia tenía su sede: "antes de llegar a sus murallas encontramos un Prado vestido de arboledas y adornado a trechos con varias máquinas de --

marmol, que eran otras tantas fuentes". Ya dentro de los jardines describe un estanque en el que "se levantaba hermosa máquina de riscos, que semejaban el monte Parnaso", allí se encontraban las estatuas de los poetas españoles a los que no presidía Apolo, sino "una gallarda Pallas como numen tutelar de las ciencias, representada en nuestra excelentísima presidenta, cuyo -- hermoso bulto sustentaban risueñas las tres Gracias y miraban -- envanecidas las Musas", la conexión de este Parnaso con la Academia es evidente.

Por último hay que añadir la propia opinión del autor que, -- ante la diversidad de opiniones que reinaban en aquel paraíso -- poetico, afirma: "en una palabra: tiene hoy aquí la literatura igual estado que en nuestro mundo".

- 13.- Vejamen del Zángano, D. José Villarroel. Papeles de la Academia del Buen Gusto, cuadernillo 21. Mss.
- 14.- En la nota de Gayangos y Vedia a la Historia de la Literatura Española de Ticknor (Ed. citada, p. 400) se afirma que aparecen las poesías que se leyeron "firmadas de sus respectivos autores" lo que puede llevar a la equivocación de que firmaban con sus -- propios nombres, cosa que no ocurría más que con algunas composiciones de José Villarroel que aparecen impresas.
- 15.- J. de Luzán, p. XIX (nota a pie de página nº 1).
- 16.- L. A. de Cueto, p. LXXXIX.
- 17.- Cayetano Alberto de la Barrera, Catálogo biográfico y bibliográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII, (Havadeneyra, Madrid, 1860, Ed. facsimil, Madrid, Gredos 1969), p. 99.
- 18.- L. A. de Cueto, p. XC.
- 19.- Nota autógrafa de C. A. de la Barrera con motivo de una nota de los traductores (Ed. cit. en la nota nº 7).
- 20.- L. A. de Cueto, p. LXXXIX, nota nº 2.
- 21.- "Concurrió a esta junta la Excelentísima Señora Presidenta con los Academicos que van al margen, aumentando su número con general satisfacción el Señor D. Ignacio de Luzán que se denominó el Peregrino..."
- 22.- Juan de Luzán, Op. cit., p. XX.
- 23.- "Juntose la Academia, honrandola como siempre nuestra presidenta y fue admitida en ella el Señor D. Luis Velázquez que eligió por nombre el del Marítimo..."
- 24.- Actas de la Academia del Buen Gusto, cuadernillo nº 3. Ms.

- 25.- Ver la nota nº 12.
- 26.- "Otro aspecto de la academia literaria es el Vejamen, la parte más alegre y de compañerismo de las sesiones, que, por lo visto ocurrían a menudo". José Sánchez, Academias literarias del Sº de Oro español (Madrid, Gredos, 1960), p. 15.
- 27.- Ver L. A. de Cueto, ob. cit., pp. XCII y ss.
- 28.- J. Sánchez, p. 16.
- 29.- "La Academia del Tripode", Romanistisches Jahrbuch, nº XIII, -- (1962), p. 313.
Leopoldo Augusto de Cueto, p. 139, nota nº 1, nos facilita algunos datos sobre la organización de esta importante academia granadina.
- 30.- Por el estudio de Nicolás Marín (p. 319) sabemos que pertenecieron a la Academia del Tripode, además del Marqués de Torrepalma, en cuya casa se solían celebrar las reuniones, D. José Antonio Porcel, que tuvo dos nombres académicos: Caballero de la Floresta y Caballero de los Jabalíes, D. Luis José Velázquez que adoptó el de Caballero Doncel del Mar. Algunos de los componentes de esta Academia se trasladaron con el Marqués a Madrid, concretamente N. Marín habla de Velutti, Porcel y Velázquez. Añade que con Torrepalma entraron en la Academia madrileña Porcel y D. Alonso Santos de León.
- 31.- El texto del soneto es el siguiente:
"Armonica, científica brillante
culto noble academia floreciente,
Que el mismo Apolo, quando va al poniente,
con tus luces le vuelbes al Levante:
La fama con clarines de oro cante
tu gloria excelsa, tu blason luciente,
que a ti nunca; a la envidia solamente
debe fiscalizar mi pluma errante.
Es en tí cada rasgo un lauro augusto
cada concepto un resplandor divino,
y cada raptó un celestial luzero
Así te fiscalizo, oyelo justo
Marítimo, Difícil, Peregrino
Sátiro, Humilde, Amuso, Aventurero.
- 32.- Estos autores son: El Aventurero, El Marítimo, El Peregrino, - El Zángano, El Sátiro Marsias, El Humilde, El Difícil, El Justo Desconfiado y El Amuso. En el soneto falta uno de los componentes, concretamente el del Zángano, la causa puede ser que al ser el autor no se mencione en él. En este momento le correspondía el cargo de fiscal a Luzán, el que él no sea el autor (no lo es puesto que figura mencionado) puede deberse a que esta hoja esté mal colocada y no sea su lectura de ese día, o que se presentó el soneto cuando ya su autor había dejado de ser fis-

cal. Cabe también la posibilidad de que algún miembro ejerciera esta función accidentalmente.

- 33.- Actas de la Academia del Buen Gusto, cuadernillo 21. Ms.
- 34.- Ibídem.
- 35.- Agustín de Montiano y Luyando, Discurso de las tragedias españolas, Madrid, Imprenta del Mercurio, 1750.
- 36.- Agustín de Montiano y Luyando, El Robo de Dina (Madrid, Balvás, 1927).
- 37.- Actas de la Academia del Buen Gusto, cuadernillo nº 13. Ms.
- 38.- Ibídem, cuadernillo nº 14. También versó sobre el mismo tema el Examen de la Tragedia Virginia, compuesto por Velázquez.
- 39.- Ibídem, cuadernillo nº 21. Ms.
- 40.- En un momento en que se ha hablado del Adonis, escribe Porcel: "oportunamente hemos venido... este Aventurero que ves conmigo y que yo he acompañado desde otro orden es el autor de ese poema". Más adelante sobre todo en el momento de ser juzgado el poema hace de nuevo referencia a su autoría.
- 41.- Actas de la Academia del Buen Gusto, cuadernillo nº 21. Ms.
- 42.- L. A. de Cueto, p. 124, nota nº 2.
- 43.- Actas de la Academia del Buen Gusto, Cuadernillo nº 25. Ms. Aparece además firmada por el Caballero Acolito Aventurero, que era el seudónimo de Torrepalma en la Academia del Tripode.
- 44.- Ibídem, cuadernillo número 8. Ms.
- 45.- José Villarroel, Vejamen. Ibídem, cuadernillo nº 21. Ms.
- 46.- Ibídem.
- 47.- Véanse: el acta nº 9 de la Academia del Buen Gusto (Ms.) y la obra de José Villarroel, Poesías sagradas y profanas, que en -- varios metros compuso... (con licencia en Madrid, por Andrés Ortega... año de 1761.), p. 106.
- 48.- El Zángano se refiere al Amuso en los siguientes términos:
 "Grave, erudito, armónico, difuso
 llega circunspectísimo el Amuso,
 pero en término creo me he implicado,
 que Amuso decir quiere no enseñado
 y aunque es grande legista, por este hecho
 le entenderé al rebes y no al derecho.

y es tan reberendo en Christo hermano
que parece el abad Panormitano.

49.- Ver la p. 116.

50.- Actas de la Academia del Buen Gusto.

51.- Del Amigo del Amuso y del Enemigo del Amuso que aparecen como -
firmantes en algunas ocasiones, me ocuparé más adelante, ya que
los considero un caso especial.

52.- "... y considerando que habia algunos que estaban sin saber las
constituciones por no haberse leído en su presencia se dió prin-
cipio a la sesión por este acto..."

53.- No sabemos si cumplió o no este encargo de la Academia, porque
el romance no aparece entre los papeles conservados. Por otra
parte, conviene advertir que la lista aparece en blanco en el
resto de los casos y que, aunque a veces se dice en las compo-
siciones que responden a un tema académico, en trece ocasiones
de las veinticuatro totales se expresa en las actas que los te-
mas se dejaron al "arbitrio" de los asistentes. Concretamente
en las actas nº: 2, 3, 4, 6, 7, 8, 11, 12, 14, 15, 16, 18 y 20.

54.- Op. cit., p. XC, nota nº 2.

55.- Ver la nota número 12.

56.- Actas de la Academia del Buen Gusto, cuadernillo nº 13. Ms.

57.- Lo prueban las dos actas en que consta el ingreso de dos acadé-
micos.

58.- Actas de la Academia del Buen Gusto, Cuadernillo nº 3.

59.- Efectivamente siempre son nueve los académicos que aparecen. -
Observando en las listas la frecuencia de asistencia son preci-
samente los escritores que aparecen con más asiduidad. Frente
a esta presencia constante El Remiso, El Icaro, El Incógnito y
El Aburrido sólo asistieron esporádicamente, tal vez por este
motivo no se les incluía en los vejámenes y es posible que de
ahí derive la dificultad de identificarlos.

Modelo en el respeto a la asistencia es Luzán que el día 11
de febrero de 1751 que no pudo asistir a la Academia, envió el
poema correspondiente y una carta de disculpa (Apéndice segun-
do).

60.- La traducción del poema de Zappi aparece entre los papeles co-
rrespondientes a la sesión académica del día 15 de enero de --
1750 (cuadernillo nº 2) y el romance de Hero y Leandro entre
los del día 7 de marzo de 1750 (cuadernillo nº 5). Luzán ingre-
só oficialmente en la Academia el día 16 de julio de 1750 (cua-
dernillo nº 9).

Téngase en cuenta aquí la observación hecha sobre el posible
desorden de los papeles.

- 61.- Anotaciones a la Historia de la Literatura Española de Ticknor, p. 400.
- 62.- Verpp. 116 y ss.
- 63.- En el acta nº 1 se dice que presidió la sesión El Amuso, y en la nº 21, al hacer el reparto de cargos académicos, se dice que se nombró presidente al Difícil.
- 64.- Acta nº 11: "...a que se siguieron otros no menos cultos papeles y el nombrar su Excelencia para el próximo quatrimestre al Peregrino Vice-presidente..."
- 65.- Actas de la Academia del Buen Gusto, cuadernillo nº 13. Ms.
- 66.- Actas de la Academia del Buen Gusto, cuadernillo nº 25. Ms.
- 67.- Ver p. 14.
- 68.- Actas de la Academia del Buen Gusto, cuadernillo nº 11. Ms.
- 69.- Ibídem, cuadernillo nº 19. Ms.
- 70.- Lo prueban todos los textos que los académicos escribieron en torno a esta tragedia a los que ya me he referido antes.
- 71.- El Zángano en su Vejámen (actas de la Academia del Buen Gusto, cuadernillo nº 21. Ms.). Cuando se refiere al Peregrino, nombre académico de Luzán alude a la Poética:
 "Puso en un libro cosas mui selectas
 porque tengan las musas su Pandecta
 y con ciencias infusas
 o gran varón! dio reglas a las musas;"
 También se alude a esta obra en el poema burlesco escrito - por El Zángano el día de la entrada de Luzán en la Academia:
 "Donde yo que en la poesía
 no paso del quis vel qui
 padre con vuestra lección
 llegar al qua quod vel quid"
- 72.- Dionisio Gamallo Fierros, "La poesía de Feijoo", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XL (1964), p. 119.
- 73.- Antolín López Peláez, Las poesías de Feijoo, sacadas a la luz con un prólogo (Talleres tipográficos de G. de Castro, Lugo, - 1899), p. 12.
- 74.- D. Gamallo Fierros, p. 125.
- 75.- Ibídem, p. 124.
- 76.- Ibídem, p. 124.
- 77.- Ibídem, p. 135.

- 78.- Ibídem, p. 155.
- 79.- Ibídem, p. 155.
- 80.- B. J. Feijoo, Obras escogidas del Padre Feijoo, (R.A.E., Atlas, Madrid, 1952), pp. 605 y ss.
- 81.- D. Gamallo Fierros, p. 235.
- 82.- A. López Peláez, p. 13.
- 83.- Ibídem, p. 12.
- 84.- Ibídem, p. 12.
- 85.- Ibídem, p. 13.
- 86.- Ibídem, p. 165.
- 87.- D. Gamallo Fierros, pp. 122 y ss.
- 88.- L. A. de Cueto, p. 137.
- 89.- Orozco, p. 30.
- 90.- Véase Orozco, op. cit.
- 91.- Juan Ignacio de Luzán, "Memorias de la vida de D. Ignacio de Luzán" en I. de Luzán, La Poética (ediciones de 1737 y 1789); --- (Madrid, Cátedra, 1974), p. 37.
- 92.- Ibídem, p. 53.
- 93.- Ibídem, p. 53.
- 94.- Ibídem, p. 45.
- 95.- Ibídem, p. 45.
- 96.- Ibídem, p. 49.
- 97.- Ibídem, p. 48.
- 98.- Ibídem, p. 51.
- 99.- Ibídem, p. 47.
- 100.- Ibídem, p. 48.
- 101.- Ibídem, p. 56.
- 102.- Antonio Gil de Zárate, cit. por L. A. de Cueto, p. 108.
- 103.- A. Alcalá Galiano, cit. por L. A. de Cueto, p. 108.

- 104.- Juan I. de Luzán, p. 46.
- 105.- Ibídem, p. 48.
- 106.- Ibídem, p. 48.
- 107.- Ibídem, p. 49.
- 108.- Ibídem, p. 50.
- 109.- Ibídem, p. 51.
- 110.- Ibídem, p. 51.
- 111.- Ibídem, p. 56.
- 112.- Ibídem, p. 55.
- 113.- "Vida de D. Nicolás Fernández de Moratín" Fluminisbo Thermodon-
ciaco. Escrito por Leandro Fernández de Moratín; en Obras de
D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín, (Madrid, Atlas
1944), p. XIX.
- 114.- Ibídem, p. XVII.
- 115.- Ibídem, p. IX.
- 116.- Ibídem, p. IX.
- 117.- Nicolás Fernández de Moratín, El poeta (impreso en Madrid, Im-
prenta de Miguel Escribano, 1764). Prólogo.
- 118.- Ibídem.
- 119.- Leandro F. de Moratín, pp. XVI-XVII.
- 120.- Ibídem, p. XVIII.
- 121.- Ibídem, p. XIX.
- 122.- J. Caso González, p. 9.
- 123.- Ibídem, p. 9.
- 124.- F. Lázaro Carreter, "La transmisión textual del poema de Mora-
tín "Fiesta de toros en Madrid"", Clavileño nº 21 (1953), p. -
36.

APENDICE I

Poesías de Feijoo sacadas a luz con un prólogo por D. Antonio López Peláez (Lugo Talleres tipográficos de G. Castro, 1899)

Contiene:

I

Un falso milagro atribuido a San Francisco de Paula.

(Décimas)

"Por más que el vulgacho dé"

II

A una bella dama galanteada por un mal médico. (Quintillas)

"Celia mia, en el lugar"

III

Retrato de una joven

(Primera parte)

(Romance)

"Yo, Tírsi hermosa, que un tiempo"

IV

La belleza de Amarilis

(Romance)

"Escucha, hermosa Amarilis,"

V

Explicación filosófica del no sé qué de la belleza

(Romance)

"Venid a ver de Amarilis"

VI

Opinión del autor acerca de la voz de dos hermanas

"Mándasme, divina Anarda,"

VII

Instrucción de la política que se usa y de que Dios nos guarde

(Décimas)

"Quien quiera en puridad"

VIII

A una dama que pedía á su galán para fêrias
 (Romance de pié quebrado)
 "A su galán una dama,"

IX

Las mulas de Tinoko
 (Sextilla)
 "Muriósele á Tinoko"

X

A la célebre Ana María de Skhurman
 "En doce idiomas habló,"

XI

A un predicador plagiaro
 (Epigrama)
 "El aire y la gentileza"

XII

Epitafio del Aretino
 (Traducción del italiano)
 "Aqui yace el que de todos"

XIII

A una señora á cuyos piés cayó muerto un caballero que había sido su amante
 (Octavas)
 "Tu debiste morir, Porcia terrible,"

XIV

A la caída del Marqués de Ensenada
 (Décima)
 "Cayó , es verdad, D. Cenón,"

XV

A una dama que vendió un buey con un asta rota y pegada con trementina
 (Décimas)
 "Filis, aunque con primor"

XVI

Al novísimo impugnador del Teatro Crítico
 (Soneto)

"¡Plaza!, que á plaza sale un baladrón"

XVII

A un romance que no es romance ni latin de un poeta que no es --
poeta ni orador

(Romances)

"Con presunción de Pegaso"

XVIII

Contra un poeta enemigo

(Romance)

"Ya se fué la cuaresma,"

XIX

Ordenanzas de amor

"Ordenanzas importantes"

XX

A la modestia de Clori

"De todo aplauso va lleno,"

XXI

Enfermedad, muerte, entierro y testamento del amor por repetidas
ofensas

(Romance)

"Enfermo cayó mi amor"

XXII

A una señora llamada por un poeta Medéa de las Asturias

(Soneto)

"Quien Medéa de Asturias te imagina,"

XXIII

A una señora ministra enviándola un relicario en agradecimiento
de una carta muy afectuosa

"Dande de placer un brinco"

XXIV

Respuesta de un galán á una dama que se quejaba de su mal genio

(Romance)

"Injusta acusa Rosaura"

XXV

Batalla de un amante contra su propia pasión

(Endechas reales)

"¡Hasta cuando, memoria"

XXVI

El adios de un enamorado cuya amada entró en un convento

(Romance)

"Por mas que he andado, señora,"

XXVII

La despedida

(Liras)

"Pues quiso la suerte,"

XXVIII

A la vuelta de D^a Maria Ana Victoria

(Endechas reales)

"Qué es esto Reina augusta!"

XXIX

Sentimiento de España en la muerte de Luis I

(Endechas reales)

"Detente pasajero"

XXX

En los funerales de Luis I

(Décimas)

"Túmulos que resplandores"

XXXI

Desengaño y conversión de un pecador

(Romance)

"Mudas voces, que de el Cielo

XXXII

A la conciencia

(Décimas)

"Conciencia, reloj viviente,"

José Antonio Porcel

La nunca bastantemente celebrada musa de mi Señora la Marquesa - de Castrillo havia empezado un Pohema heroico, cuya materia eran las glorias de Salamanca, su patria y antes de concluirlo murió.

- Soneto conclusión a la fábula de Orfeo y Eurídice.
 [a lápiz]: letra de Porcel
 "Canta en buen ora, afrenta castellana..."
 . Mss. Academia del Buen Gusto (23-IV-1750)
 . B.A.E., T. LXI, p. 173.

- A nuestros Católicos reyes D. Fernando y D^a M^a Barbara, felici-
 ta en su exaltación al trono de las Españas un su ignorado pe-
 ro leal vassallo en esta afectuosa Canción Heróica.
 El Aventurero
 "Quando la negra noche triste llora..."
 . Mss. Academia del Buen Gusto (18-VI-1750)
 . B.A.E., T. LXI, p. 174.

- Epitafio de Felipe V. Soneto
 El Aventurero
 "En este esplendor, no, de Egipto vano..."
 . Mss. Academia del Buen Gusto (18-VI-1750)
 . B.A.E., T. LXI, p. 174.

- Carta al Señor de Gor Conde de Torrepalma retirado de la Corte
 al lugar de Cien-Pozuelos a divertir el quebranto por la perdi
 da de un hijo, que amaba tiernamente.
 [sin firma]
 "Conde mio ya no puedo..."
 . Mss. Academia del Buen Gusto (2-VII-1750)
 . B.A.E., T. LXI, p. 176.

- A Cristo crucificado. Soneto.
 [sin firma]
 "El demonio feisimo...Avestruz..."
 . Mss. Academia del Buen Gusto (2-VII-1750)
 . B.A.E., T. LXI, p. 173.

- A la Hermosura Pudor, Susto y Libertad de Andrómeda expuesta al
 monstruo marino. Canción.
 El Aventurero
 "A un alto escollo rudo..."
 . Academia del Buen Gusto (6-VIII-1750)
 . B.A.E., T. LXI, p. 175.

- A la memorable hazaña de Alonso Pérez de Guzmán el Bueno en el sitio de Tarifa. Soneto
El Aventurero
"Del fuerte rey el desleal hermano..."
. Mss. Academia del Buen Gusto (20-VIII-1750)
. B.A.E., T. LXI, p. 173
- En elogio del Padre F. Bartolomé Rubio Religioso franciscano - que murió con fama de santidad cuya vida compendió en el panegirico que le predicó el Reverendo P. Lector iubilado Mora con la allegoria de Piedras Preciosas por virtudes. Soneto
El Aventurero
"Este qué dulce Tulio ha desatado..."
. Mss. Academia del Buen Gusto (20-VIII-1750)
. B.A.E., T. LXI, p. 176
- El elogio del sermón de Honras al Ilmo. y Rvmº Señor Don Pedro de Castro Vaca y Quiñones Presidente que fue de la Chancilleria de Granada, Arzobispo despues de esta. Ultimamente de Sevilla y Fundador de la Iglesia Colegio del Sacro Monte predicado por el Revdº P. Nicolás Calderón de la Compañía de Jesús la idea del - sermón fue: Pedro tres veces Piedra. Soneto.
El Aventurero
"De mi insigne varón el alma pia..."
. Mss. Academia del Buen Gusto (16-X-1750)
. B.A.E., T. LXI, p. 174
- Embiando unos dulces a una Dama que no gustaba de otros versos que los de Garcilaso, en ocasión de hallarse indispueta.
El Aventurero
"Cerca del Dauro en soledad amena..."
. Mss. Academia del Buen Gusto (11-III-1751)
. B.A.E., T. LXI, p. 173
- Al Ilmo. Señor D. Pedro de Salazar obispo de Córdoba en ocasión de haber ordenado de Presbiteros a unos eclesiasticos Granadinos. Soneto
El Aventurero

- "A ti o Príncipe aureo candelero..."
 . Mss. Academia del Buen Gusto (11-III-1751)
 . B.A.E., T. LXI, p. 173
- En la muerte y sepulchro del Sr. D. Blas Antonio Nasarre y Ferriz del consejo de Su Majestad. Soneto
 El Aventurero
 "Yace aquí varón inclito, aquí empaña..."
 . Mss. Academia del Buen Gusto (29-IV-1751)
 . B.A.E., T. LXI, p. 173
- Soneto
 El Aventurero
 "La bella Anarda conducida era..."
 . Mss. Academia del Buen Gusto (25-V-1751)
 . B.A.E., T. LXI, p. 173
- Epitafio a una perrita llamada Armelinda
 "Bajo este jazmín yace Armelinda..."
 . B.A.E., T. LXI, p. 171.
- Epitafio al sepulcro de un perro dogo, muy especial, que se enterró en el patio de los Naranjos del colegio de Santiago de - Granada.
 "Aquí yace, arrogante,..."
 . B.A.E., T. LXI, p. 171.
- "Lloraras cuando supieras"
 . B.A.E., T. LXI, p. 171.
- Acteon y Diana
 "Aquella que nos informa"
 . B.A.E., T. XL, p. 172.
- Pedro, poeta
 (Porcel)
 "Si Pedro en amar diestro"
 . B.A.E., T. LXI, p. 176.
- Fábula de Alfeo y Aretusa
 "Canto el amor del despreciado Alfeo,"
 . B.A.E., T. LXI, p. 171.

- Eglogas venatorias El Adonis
 . B.A.E., p. 141.

Obras de Luzán

- Traducción de un soneto italiano de Juan Bautista Zappi sobre Judit
 "En fin volvió Judit, volvió triunfante..."
 . Mss. Academia del Buen Gusto (15-I-1750)
 . B.A.E., T. LXI, p. 119
- Hero y Leandro. Idilio Anacreóntico
 "Musa tu que conoces..."
 . Mss. Academia del Buen Gusto (7-IV-1750)
 . B.A.E., T. LXI, p. 120
- En el día de la proclamación del rey nuestro Señor. Soneto El Peregrino
 "En este sacro venturoso día..."
 . Mss. Academia del Buen Gusto (2-II-1751)
 . Acompaña a este soneto una carta manuscrita de Luzán disculpándose por no haber podido asistir a la Academia, para demostrar que la causa no era la pereza, sino un resfriado del que aún no se encontraba repuesto, remite un soneto y ruega que sea leído ante los asistentes.
 . B.A.E., T. LXI, p. 119
- Traducción de una oda de la poetisa Sapho.
 El Peregrino
 "A los celestes dioses me parece..."
 . Mss. Academia del Buen Gusto (29-IV-1751)
 . B.A.E., T. LXI, p. 119
- Juicio de Páris. Renovado entre el poder el ingenio y el amor. Fábula épica en la entrada pública hecha por el Sr. D. Fernando VI en Madrid, a 10 de octubre de 1746.
 "No la ira del hijo de Peleo"
 . B.A.E., T. LXI, p. 111

- Canción primera.
A la conquista de Orán
"Ahora es tiempo, Euterpe, que templemos..."
. B.A.E., T. LXI, p. 115
Colección de Autores Españoles, de Baudry (T. XV). Recogidos
y ordenados por D. Manuel Josef Quintana, p. 425.
- Canción segunda.
A la defensa de Orán.
"Dame segunda vez, Euterpe amiga,"
. B.A.E., T. LXI, p. 116
Colección de Autores Españoles, de Baudry (T. XV), p. 427.
- Canción tercera.
"Ya vuelve el triste invierno,"
. B.A.E., T. LXI, p. 117
Esta canción fue leída por su autor en la Academia de S. Fernando el día 23 de diciembre de 1753.
Colección de Autores Españoles, de Baudry (T. XV), p. 428.
- Versión del himno Pange Lingua
"Celebra, oh lengua mia,"
. B.A.E., T. LXI, p.
J.J. López Sedano, Parnaso español (recogido de los más célebres poetas castellanos) (Madrid, 1768-78), T. IV, pp. 316-318.

Nicolás Fernández de Moratín, El Poeta

Contiene:

- NUM I -
(Dedicatoria al lector)
Sylva I. "A tí, lector amigo,"
-Al lector (Soneto I)
"O tú, cualquiera, que del claro día"

- NUM II -

-A su libro. Oda anacreontica I.

"Dime: donde caminas."

-A la musa. Anacreontica II.

"Saldrás á vér la Corte,"

-A una dama. Epigrama I.

"Me pienso yá el mas feliz"

-Epigrama II.

"La calavera de un burro,"

-Sobre el corto poder de los hombres. Anacreontica III.

"Dime donde se oculta"

-El amor con imitación de Anacreonte. Soneto II.

"Tiróme amor de su carcax luciente"

-Sobre la fama de los poetas. (Es de Marcial, lib. 5). Epigrama III.

"Qué será, que á los vivos es negada."

-De la dificultad de acertar a escribir. Soneto III.

"Si escribo un verso heroyco, y eloquente,"

-A Dorisa. Anacreontica III.

"Dame la limetilla"

-A la muerte de la serenissima señora Doña Maria Luisa, Archi-duquesa de Austria, hija del serenissimo duque de Parma. Elegia.

"De quál generación será engendrado?"

- NUM III -

- Sobre el motivo de escribir esta obra. Anacreontica V.

"Yo á cantar me aprestaba."

-Executoria de la verdadera nobleza. Soneto IV.

"Si como tengo el padre noble, fuera"

-Aventura. Anacreontica VI.

"Era yo pequeñito,"

-Epigrama IV.

"De impossibles Santa Rita"

- Sobre el poder del amor. Soneto V.
"Aunque Abril, y Marzo los canales "
- A un rico ignorante. Anacreontica VII.
"Dios y el Rey á porfia."
- Satyra I.
"Satyrica de musa castellana,"
- NUM IV -
- A la reyna madre nuestra señora en los dias de su hijo el rey -
nuestro señor. Soneto VI.
"Hoy que á luz distes al mayor monarca,"
- De un arroyo. Anacreontica VIII.
"Vagaba por los montes"
- A un presumido. Soneto VII.
"Si una muger que tienes altanera;"
- A Dorisa, exortandola al estudio de la poesia. Anacreontica IX.
"Dorisa, si pretendes"
- A un amigo desde San Ildephonso. Romance I. Endecasylavo.
"Porque qual en el Ponto"
- En la boda de un sargento mayor. Décimas I.
"Celio estaba confiado"
- NUM V -
- De la quietud del animo. Oda pindarica I.
"Doy que dexes las Indias saqueadas,"
- A Dorisa. Epigrama V.
"Enojada estás, Dorisa,"
- A un hambron. Epigrama VI.
"Alguloso Pedro Anton"
- Alabanzas del matrimonio. Es traducción del Goldoni. Soneto VIII.
"Que gusto que es tener la esposa al lado,"
- Anacreontica X.
"No como Anacreonte "

- Excelencias del ingenio sobre las riquezas. Anacreontica XI.
"Fortuna puede hacerme"
- A Leandro con imitacion de Marcial. Soneto IX.
"Del mas constante amor nave, y pyrata,"
- En alabanza de D. Agustin de Montiano y Luyando. Anacreontica -
XII.
"Soñé, que al hijo rubio"
- De un vizcaino. Epigrama VII.
"En Madrid un vizcaíno."
- Oda II.
"De qué te sirve el oro atormentado"
- NUM VI -
- A la esquivéz de Dorisa. Soneto X.
"Sí tanto te impacienta que te quiera,"
- Anacreontica XIII.
"Confieso, que soy pobre,"
- Anacreontica XIV.
"Muchos que comer tienen,"
- Soneto XI.
"Dirán otros amantes venturosos,"
- A un amigo. Romance II. Heroyco.
"Rompa la voz el tímido silencio,"
- Satyra II.
"En éste, Fabio, imaginabas."
- NUM VII -
- A la esquivéz de Dorisa. Soneto XII.
"O eresma, que por madre retorcida"
- Oda III.
"La hermosa primavera"
- Monostrophe. Anacreontica XV.
"Busca, busca, Pizarro,"

- Traducción de Horacio, lib. I, Od. 22, con la propia medida. --
Oda IV. De saphicos, y adonicos.
"El de la vida, fusco, religiosa,"
- Soneto XIII.
"Hoy buelve el cielo á recordarme el dia"
- A Dorisa. Anacreontica XVI.
"Yo por region tranquila"
- Anacreontica XVII. Sobre los lectores.
"Hay algunos lectores"
- Anacreontica XVIII.
"Las bueltas de los cielos"
- NUM VIII -
- Epitalamio a las bodas de la serenísima señora Doña Maria Luisa,
infanta de España, con el señor Archi-duque Leopoldo. Sylva II.
"Ven, Hymeneo casto,"
- NUM IX -
- Monostrophe. Anacreontica XIX.
"Era yo niño, quando"
- Satyra III.
"No callo, aunque me estés amenazando,"
- A la muerte de la Reyna Madre Doña Isabel Farnesio, por D. Nicolás Fernandez de Noratín, ayuda de guarda-joyas de su Mag. entre los arcades flumisbo. Elegia II.
"Cómo es possible, que permita el llanto".

APENDICE SEGUNDO

Introducción

En este apéndice hago una descripción detallada de los papeles de la Academia del Buen Gusto. Los describo tal y como se conservan en la actualidad; al tratarse de papeles sueltos, es posible que en algunos casos estén mal colocados y las composiciones no correspondan a la fecha de la Academia en que se incluyen. En las notas, entre otras observaciones, comparo con la mía y completo la descripción que hizo de estos documentos José Simón Díaz. En los casos en que he podido averiguarlo, señalo si el poema está publicado; en algunas ocasiones, esta publicación determina la autoría de composiciones que aparecen sin firma.

Descripción

Nota preliminar:

Académicos principales:

El Amuso: D. Blas Antonio Nasarre; El Difícil: Conde de Torrepalma; Vicepresidente; El Humilde: D. Agustín de Montiano y Luyando, - Secretario; El Zángano: D. José Villarroel; El Aventurero: D. José Porcel, Fiscal; El Sátiro: El Duque de Béjar; El Justo Desconfiado: Conde de Saldueña, primogénito del Duque de Montellano; El Peregrino: D. Ignacio de Luzán; El Marítimo: D. Luis José Velázquez, Marqués de Valdeflores; Presidenta: La Marquesa de Sarria (D^a Josefa - de Zúñiga)(1).

Academia de 11 de Diciembre de 1749

Acta:1

"Asistió su Excelencia con los señores que van al margen a la celebridad de esta junta que presidió el Amuso por ausencia de el -

Aburrido, ejerciendo de fiscal el Difícil; y leídos los papeles que se presentaron se pasó al reparto de los asuntos para la inmediata en la forma siguiente. Al Amuso y al Humilde que traigan los que pudieren. Al Aburrido, Al Difícil, Al Sátiro y al Zángano que cumplan con los que les están encargados. Al Justo Desconfiado que escriba a su arvitrio Al Remiso que celebre la transformación de Diciembre en Maio, al Icaro un romance al Nacimiento, y al Aventurero que continúe su lección; con lo que mediando una muy erudita conferencia -- como se acostumbra se pasó la noche con entera satisfacción y se -- concluyó esta Academia que firme. El Humilde"

Asistentes

La Presidenta, El Amuso, El Difícil, El Humilde, El Zángano, El Aventurero, El Sátiro, El Remiso, El Icaro.

Contiene:

- Lyras [a lápiz] : de la gota.
[a lápiz] de Montiano
"La desusada lyra"
- A las ruinas de Acinippo. Canción.
[sin firma]
"Montañas elevadas..."
- A la esperanza. Soneto
Del Enemigo del Amuso
"Lo que es, lo que será, lo que ha pasado..."
- A la esperanza. Soneto
Del Amigo del Amuso
"Que mortal, y que loco desatino..."
- A la piedad de Eneas con su padre Anchises. (2)
El Sátiro Marsias.
"Guiado Eneas de su madre hermosa..."
- Soneto [sin título]
[sin firma]
"Inspirando tu amable compañía..."

- Soneto [sin título]
[sin firma]
"Quando pienso, Señor la repetida..."
- [Un poema en latín sin firma].
- Décima [sin título]
[sin firma]
"Ya es tiempo, Torres amado..."

Academia de 15 de Enero de 1750

Acta: 2

"Asistió a ella con los señores que se dan al margen nuestra excelentísima Presidenta; y fue tan abundante de lectura la noche, que aun quedaron algunos de los papeles encargados para la inmediata, por cuio motivo no se repartieron asuntos dexando al arvitrio - de los que habían cumplido el traer lo que pudieren con lo que llenos todos de la maior satisfacción y gusto se terminó esta junta -- que firme. El Humilde"

Asistentes

El Difícil, El Humilde, El Amuso, El Justo Desconfiado, El Sático, El Zángano, El Aventurero, El Remiso, El Ycaro.

Contiene:

- Glosa del Padrenuestro (3) "Perdonanos nuestras deudas / como nosotros perdonamos / a nuestros deudores". Octavas irregulares.
[sin firma]
"Clementísimo Dios dame elegancia..."
- "El pan nuestro de cada día / danoslo hoy." Romance (4)
[sin firma]
"Fue tu apetecido alvergue..."
- Traducción de un soneto italiano de Juan Bautista Zappi sobre Judit. (5)
[a lápiz] : Luzán.
"En fin volvió Judit, volvió triunfante..."

- El soneto anterior en versión original italiana .

Academia de 19 de Febrero de 1750

Acta: 3

"Asistió a ella con los Señores que se dan al margen nuestra Excelentísima presidenta y leídos los papeles que quedaron de la antecedente y otros que ocurrieron de nuevo, se hizo el repartimiento de asuntos que fue al arbitrio de los que se hallaban en la junta con lo que se disolvió y la firme. El Humilde"

Asistentes

El Dificil, El Humilde, El Justo Desconfiado, El Sátiro, El Zángano, El Incognito.

Contiene:

- Soneto amoroso.

El Humilde

"Conozco quan injusto me maltrata..."

- Traducción de un poema de Horacio, Lib. 1 Od. 22 (6)

El Humilde

"El que consigue, o Fusco, que su vida...."

- Traducción de un poema de Horacio. Lib. 1, oda 12 (7).
sin firma .

"O Clio, Musa mía..."

- Soneto.

firmado con siglas: A. d. A. (8)

"Qual bate el viento en medio el golfo ayrado..."

- Al asunto pasado

sin firma

"Otra vez buelvo al asunto...."

- Papel impreso (9), Contien:

.Aviso

Joseph Villarroel

"Tiene el hombre su día señalado..." (10)

.Conocimiento

Joseph Torres de villarroel

"Quando se ablandará mi rebeldía?... " (11)

.Arrepentimiento

Joseph Villarroel

"Que no despreciarás Señor confío..." (12)

.Confesión

Joseph Villarroel

"Quantos crímenes hai, quantos pecados..." (13)

.Expresión amante.

Joseph Villarroel

"Si de ser (Jesús mío!) carecieses..." (15)

-[Papel impreso (16) firmado por Joseph Torres de Villarroel, Con
tiene] :

.Contemplación

"Tu Señor, por mi preso y abatido?..." (17)

.Pensamiento christiano

"Doy, el que yo haya sido un rey famoso,..." (18)

.Gloria del mundo

"Viento es la vida, pero tan violento,..." (19)

.Desengaño

"Hombre, vengo en que logres regalarte..." (20)

.Esperanza

"Hago cuenta, que a juicio soy llamado,..." (21)

.Ultima hora

"Terrible confusión, cruel despecho..." (22)

-Memorial que al Rey Nuestro Señor presenta el Lizenziado Lope Be
nítez, suplicandole se sirva minorar el precio del tavaco.

[A lápiz] : es de Villarroel el Zángano

"Señor este memorial..."

- Papel impreso

[sin firma]

"Señora, vuestro pariente..."

- [Papel impreso] Señora excelentísima, todas las circunstancias
de mi agradecimiento y... van vertidas en siguiente Romance

[sin firma]

"Señora, llegó la mula;..."

- Soneto que dicta mi respetuoso cariño a V.C. pr. las honras --
que me ha hecho llegado el tiempo de mi partida a Nápoles

[Sin firma]

"Docto congreso, que al dictar la llama..."

-Romance a los reies

[a lápiz]: El Icaro

"Allí donde a la influencia,..."

- A la Excelentísima Sr^a. Marquesa de Sarria para que digne admitirme en el número de los miembros de su Academia Poética. Décimas.

El Incógnito

"Nuevo alumno del Parnaso..."

- Psalm LXXXIX

[sin firma]

"De Jehova las piedades..." (23)

Academia de 23 de Abril de 1750

Acta: 4

"Asistió a ella nuestra Excelentísima Presidenta con los señores que van al margen y leydos los papeles que cada uno produjo, se hizo el repartimiento de suntuos que fue al arbitrio de los que se hallaban en la Junta; con lo que se disolvió y la firmé. El Humilde".

Asistentes

El Dificil, El Humilde, El Zángano, El Aventurero, El Aburrido.

Contiene:

- Una composición sin título y sin firma .

"Si la belleza es, si la armonía..."

- La nunca bastantemente celebrada musa de mi Señora la Marquesa de Castrillo havia empezado un Pohema heroico, cuya materia eran las glorias de Salamanca, su patria y antes de concluirlo murió. Soneto conclusión a la fábula de Orfeo y Eurídice.

[a lápiz]: letra de Porcel.

"Canta en buen ora, afrenta castellana..." (24)

- A Christo en la columna. Soneto

[sin firma]

"Que barbaro despecho es el que obliga..." (25)

-[Cuadernillo impreso]: Rasgo expresivo de los jubilos y fiestas, con que la nobilissima ciudad de Salamanca explicó sus finissimos afectos en la extensión de culto por el nuevo particular rezo de sus cinco amados y gloriosos hijos, Santos, y esclarecidos Martyres Aracadio, Probo, Paschasio, Eutychiano y Paulino, los tres - últimos hermanos.

Formabale D. Joseph Villarroel. Dedicandole a la misma ciudad con la mas atenta y profunda veneración, por mano de su Inclyto Capitulo. El Señor D. Juan Antonio de Guzman y Toledo. Marqués de -- Almarza y Flores Dávila.

En Salamanca, por Nicolás Joseph de Villagordo. Año de 1743

- Disculpa que presta al fiscal Anacreonte. Soneto (26)

Del Amigo del Amuso.

"Abeja, que en las selvas venatorias..."

Academia de 7 de mayo de 1750

Acta:5

"Presidió esta Junta honrandola como siempre, y se hallaron en ella los señores que van al margen;y después de haberse leído varios y eruditos papeles y repartidos asuntos la proxima Academia nombró para Vice Presidente al Dificil para Fiscal al Aventurero y a mi para que continuase de Secretario con lo que concluida esta junta la firma. El Humilde."

Asistentes

El Dificil, El Amuso, El Zángano, El Aventurero, El Humilde.

Contiene:

- Un cuadernillo manuscrito. Hero y Leandro. Idilio Anacreóntico.

[sin firma]

"Musa tu que conoces..." (27)

Academia de 4 de junio de 1750

Acta:6

"Mereció esta junta que asistiese a ella la Excelentísima Señora con los Señores que se dan al margen. Leyeronse los papeles que se presentaron y encargados otros igualmente a su arbitrio para la proxima academia se fenecio esta firmé. El Humilde."

Asistentes

El Amuso, El Zángano, El Humilde, El Aventurero.

Contiene: (28)

- A Cleopatra. Canción.

[sin firma]

"A tu ínclita sombra resituio"

- Soneto. Diálogo

[sin firma]

"V. E. aquí sea bien venida" (29)

- Pascuas festivas que al excelentísimo Conde Daydie Capitán general de la provincia de Castilla le previene obsequioso un favor recido, y amante servidor suyo. [Hoja impresa]

[sin firma] (30)

"Excelemtísimo Conde..."

- Soneto

[sin firma]

"Bellissima Lisarda, si entendiera..."

Academia 18 de Junio de 1750 (31)

Acta: 7

"Esta funta tubo la honra de que asistiese a ella nuestra Excelentísima Presidenta acompañada de los Académicos que van al margen. Leyeronse los papeles respectibos, que se presentaron, y se dexo al arbitrio de los mismos concurrentes los que deben prevenir para la proxima sesión; con lo que se concluo el asunto del Acta de este dia que firme. El Humilde."

Asistentes

El Dificil, El Aventurero, El Amuso, El Zángano, El humilde .

Contiene:

- Soneto

[a lápiz]: Montiano

"Yo me acuerdo, que un tiempo en esta fuente..."

- Soneto

[a lápiz]: Montiano leída el 18 de Junio de 1750.

"Repara, Lauro, la prudente ormiga..."

- Epitafio de Felipe V. Soneto.

El Aventurero

"En este esplendor, no, de Egipto vano..."(32)

- A nuestros Católicos reyes D. Fernando y D^a. M^a. Barbara, felicita en su exaltación al trono de las Españas en si ignorado pero leal vassallo en esta afectuosa Canción Heróica.

El Aventurero

"Quando la negra noche triste llora..."

Academia del 2 de Julio de 1750

Acta: 8

"Concurrió su Excelencia a honrar esta junta, como lo hace -- siempre, asistiendo los señores que van al margen; y leídos los papeles que presentaron se confirió gustosamente sobre su contexto; y de xados al arvitrio de los Academicos los asuntos para la siguiente - asamblea se termino esta que firmé. El Humilde."

Asistentes

El Díficil, El Aventurero, El Amuso, El Humilde.

Contiene:

- Satisface a mi Sr^a. la Condesa de Ablitas de un rendido porqué razon es incapaz de cortejar a nadie pues esta enamorado de tan bello sugeto que no le deja libertad, y porque le ha hecho novedad que pueda ser tan hermosa, siendo morena, y tiene curiosidad; le da sus señas tan claras, como no siendo possible, que aya --- quien la compita, puede bien conocerla el pecho, sin que exale - la menor chispa, el mas encendido suspiro.

[sin firma]

"Persuademe dulce hechizo..."

- En elogio de las adicciones y correcciones que a la Célebre Raquel de Don Diego de Ulloa puso de orden de una dama D. Juan Altamirano un amigo suyo hacia este soneto.

[sin firma]

"Si en la Hebría hermosura, que desdora..." (33)

- [Glosa del Padrenuestro] Padre nuestro que estas/ en los cie-- los santificado / sea el tu nombre. Canción.

[sin firma]

"Padre nuestro que estás con tres coronas..." (34)

-A Cristo crucificado. Soneto

[sin firma]

"El demonio feísimo... Avestruz..." (35)

- Fábula de Pan y Siringa

[sin firma]

"Oy la Historia he de contar..."

-Carta al Señor de Gor Conde de Torrepalma retirado de la Corte al lugar de Cien-Pozuelos a divertir el quebranto por la pérdida de un hijo, que amaba tiernamente.

[sin firma]

"Conde mío ya no puedo..." (36)

-Respuesta del Señor D. Alonso Verdugo y Castilla, conde de Torrepalma retirado al lugar de Zien-Pozuelos a divertir el justo sentimiento por la muerte de un hijo que amaba a una carta que le escribió desde la corte un su amigo y favorecido En el siguiente Romance.

"Desde el destierro, y aun desde..." (37)

- Soneto.

[sin firma]

"En aquel infeliz, y pobre estado..."

Academia de 16 de Julio de 1750

Acta:9

"Concurrió a esta Junta la Exma. Sra. Psta. con los Académicos que van al margen, aumentando su numero con general satisfacción el Sr. D. Ignacio de Luzán que se denominó el Peregrino, Leieronse los Papeles que se presentaron y conferidos según es costumbre las especies y reparos que [] de ellos, se disolvió esta junta que firme. El Humilde."

Asistentes

El Díficil, El Aventurero, El Humilde, El Amuso, El Zángano El Sático, El Peregrino.

Contiene:(38)

- Un cuadernillo manuscrito sin título.

[sin firma]

"Famosísimo Luzán..." (39)

- Glosa del Padrenuestro : Hágase tu voluntad / así en la tierra / como en el cielo. Liras

[sin firma]

"Con título decente..."

-[Glosa del Padrenuestro] : Venga a nos el tu reyno. Redondillas

[sin firma]

"Hijo y vasallo de ley..."

Academia del 6 de agosto de 1750

Acta: 10

"Asistió su Excelencia a esta junta con los señores que van al margen, leyeronse los papeles que se presentaron y conferidos los reparos que ocurrieron según se acostumbra se acordó traer en la próxima Academia los trabajos que pareciesen más oportunos y con esto se disolvió la junta que firmé. El Humilde."

Contiene:

-A la Hermosura Pudor, Susto y Libertad de Andrómeda expuesta al monstruo marino. Canción.

El Aventurero

"A un alto escollo duro..."(40)

- Soneto

[Sin firma]

"Aun no me dejas sosegar memoria..."

Academia de 20 de Agosto de 1750

Acta:ll

"Asistió la excelentísima Sr^a. a esta junta, distinguiendola y honrrándola con la venignidad que siempre y intervinieron en ella -- los señores que van al margen. Leieronse diferentes papeles a varios asuntos y se convino en traer para la futura Academia los que considerase cada indibiduo mas propios de esta literaria diversion. Discurriose tambien sobre varios puntos que se ofrecieron, y se feneció asi esta Academia que firme. El Humilde."

Asistentes

El Difficil, El Aventurero, El Amuso, El Humilde, El Peregrino, El Zángano.

Contiene:

- Romance. [Cuadernillo manuscrito]
de Luzán

"Señora el juicio de Paris..." (41)

- Soneto

El Humilde

"Assi al tiempo con el canto y el descuido..." (42)

- A la memorable hazaña de Alonso Pérez de Guzmán el Bueno en el sitio de Tarifa. Soneto.

El Aventurero

"Del fuerte rey el desleal hermano..." (43)

- En elogio del Padre F. Bartolomé Rubio Religioso franciscano - que murió con fama de santidad cuya vida compendió en el panegírico que le predicó el Reverendo P. Lector iubilado Mora con la allegoria de Piedras Preciosas por virtudes. Soneto.

El Aventurero

"Este que dulce Tulio ha desatado..." (45)

-Afectos de un alma religiosa a una imagen de Jesús niño llevando la cruz a el ombro y una oveja asida de una trailla, en la noche del Nacimiento. [Impreso]

a lápiz: [de Sor Ana de San Gerónimo] (45)

"Con que magestad llevas,..."

Academia de 3 de Septiembre de 1750 (46)

Acta: 12

"Juntose la Academia, honrandola como siempre nuestra presidenta y fue admitido en ella el señor D. Luis Velázquez que eligio por nombre el del Marítimo, leieronse varios papeles y dexaronse -- los asuntos para la proxima Asamblea al arvitrio de los individuos, con lo que se disolvió la esta noche que firme. El Humilde."

Asistentes

El Difícil, El Aventurero, El Humilde, El Amuso, El Peregrino, El Zángano, El Marítimo.

Contiene:

-Fábula de Jupiter y Europa en Octavas. Cuadernillo manuscrito

a lápiz: por el Justo Desconfiado

"Inspira, Euterpe, al pecho fatigado,..."

-Romance a la vida de la aldea Cuadernillo manuscrito

El Sátiro Marsias

"¿Es assi docta Academia..." (47)

- Cuadernillo manuscrito... Sin titulo.

[sin firma]

"Despues Señor que a Madrid"...

- La fábula del Genil (48)

[sin firma]

"También entre las ondas fuego enciendes..."

- Cuadernillo manuscrito. (49)

[a lápiz]: de Velázquez

[Está escrito en prosa que trata sobre las circunstancias necesarias para formar un buen poeta.]

Academia de 1 de Octubre de 1750 (50)Acta: 13

"Concurrio a ella nuestra excelentísima Presidenta y los individuos que van al margen; y se leyó por el Díficil una elegante oración con que desempeñó el empleo de vice Presidente; y el Aventurero executo lo propio como fiscal con su erudito discreto vexamen; a -- que se siguieron otros no menos cultos papeles; y el nombrar su Excelencia para el próximo Quatrimestre al Peregrino por Vice Presidente y al Zángano por Fiscal: con lo que terminó gustosamente esta -- junta que firmé. El Humilde."

Asistentes

El Díficil, El Aventurero, El Humilde, El Amuso, El Peregrino, El Zángano, El Sátiro, El Marítimo.

Contiene:

- Juicio lunático del Fiscal de la Academia.

El Aventurero

[Cuadernillo de 59 folios numerados y manuscritos. Se trata de un texto en prosa.]

-Examen de la Virginia Tragedia española

[a lápiz]: de Velázquez

Cuadernillo manuscrito y en prosa.

- Dos pequeños idilios (Ymitación de unos disparates del Caballero Marino)

Del Marítimo

I: "Essos ojos, mi bien por que suspiro..." (51)

II: "Apenas divisó el travieso infante..." (52)

-Soneto

Del Marítimo

"Estabame una vida yo pasando

- Ydilio

Del Maritimo

"Cintia estás engañada, si has creído..." (53)

Academia de 16 de Octubre de 1750

Acta:14

"Asistió a ella nuestra Excelentísima Presidenta con los Señores que van al margen y se leieron varios papeles que ocuparon gustosamente la noche, dexaronse los asuntos de la siguiente Junta al arvitrio de los Señores Académicos y después de alguna ligera conferencia se feneció esta que firmé. El Humilde."

Asistentes

El Peregrino, El Zángano, El Humilde, El Amuso, El Aventurero, El Marítimo.

Contiene:

-Al Señor D. Agustin de Montiano y Luyando por la victoria de su tragedia...

[sin firma]

"Montiano ynsigne, excedes, mas que imitas..."

- Al mismo asunto

[sin firma]

"Tulio dicen que era un buen muchacho..."

- El elogio del sermon de Honras al Ilmo. y Revmo. Señor Don Pedro de Castro Vaca y Quiñones Presidente que fue de la Chancilleria de Granada, Arzobispo despues de esta. Ultimamente de Sevilla y Fundador de la Iglesia Colegio del Sacro Monte predicado - por el Rvdº. P. Nicolás Calderón de la Compañía de Jesús la idea del sermon fue: Pedro tres veces Piedra. Soneto.

El Aventurero

"De mi insigne varon el alma pia..."

- [Sin título]

[sin firma]

"Pastores venturosos, que en la orilla..."

- La Musa pide ferias al autor, y el le responde que no entiende la Musa.

[sin firma]

"So lizenciado, Arre musa hermana..." (55)

-Escribe D. Diego de Torres desde su destierro a un amigo suyo -
cuyo romance compuso D. Joseph de Villarroel a instancia y ruego
del otro D. Diego de Torres.

"En el Cubo de don Sancho..." (56)

- Glosa para el espejo de la hermosura en el tocador de una dama.

[Poemita glosado]: Aprended flores de mi / lo que va de hayer a
hoi / que hayer maravilla fui / y hoi sombra mia no soi."

[Impreso].

[sin firma]

"Flores, Luces ya presumo,..."

- Glosa burlesca. [Impreso] (57)

[sin firma]

"Siento penas y rigores..."

- Glosa del Padrenuestro. No nos dexes caer en la tentación. Dé
cimas.

[sin firma]

"Redentor y redención"

Academia del 19 de noviembre de 1750

Acta:15

"Presidióla la Excelentísima Sr^a. honrando a los Señores que
van al margen con la venignidad que acostumbra, y se leieron varios
papeles de especial gusto que ocuparon completamente la noche; Dio-
se a cada indibiduo la facultad de traer a su arvitrio sus respecti
vas obras para la futura junta, y se terminó esta que firme. El Hu-
milde."

Asistentes

El Zángano, El Amuso, El Peregrino, El Maritimo, El Humilde.

Contiene:

-[Glosa del Padrenuestro]. Libranos del mal. Silva.

[sin firma]

"Inescrutable Dios, Amante mío".

- Traducción de un soneto italiano

[sin firma]

"Si amor no hubiese altivo en ti esculpido"

- Funebre inscripción sin nombre de quien a quien; pero con indicio de cual y a cual. Papel impreso.

[sin firma].

"Para, para caminante..."(58)

- A una Señora que se quejó de que comiendo flores la hubiese -
picado una abexa. Decimas.

[sin firma]

"A la abejuela que ayer..."

- Egloga amorosa. Lisardo Palemon

[sin firma].

"Por un monte poblado..."(59)

Academia del 10 de diciembre de 1750

Acta: 16

"Nonrose como siempre a la Academia asistiendo a ella con los Señores que van al margen y leídos los papeles que ocurrieron, se -
resolvió traer para la subsiguiente los que pareciese a los Señores académicos con lo que fenecio esta junta que firmé. El Humilde."

Asistentes

El Peregrino, El Zángano, El Marítimo, El Humilde.

Contiene:

- Dictamen que forma D. Joseph Villarroel de la comedia en que -
representó mi Sr^a. la Marquesa de Sarria egecutada en la casa de
su Excelencia.

"Excelentissima siempre..."

- [Sin título]

[sin firma]

"En su atención no bien restituido..."

- Assumpto septimo. Soneto

[sin firma]

"Esta que admiras fábrica luziente..." (60)

- La libertad. Cancioncilla a Nise de el célebre Poeta Methastasio, traducida en este romance

[sin firma].

"En fin Nise, ya respiro..."

- El texto anterior en su versión original italiana.

- Soneto

[sin firma]

"Dios Señora es un serio canonista..."

Academia de 31 de Diciembre de 1750 (61)

Acta: 17

"Estubo su Excelencia en esta junta con los Señores que van al margen; y se leieron varios papeles que hicieron divertida la noche quedando de acuerdo en traer para la futura Academia los que pareciesen a los individuos mas a proposito para otra igual ocupación con - lo que se fenecio la que firme. El Humilde.

Asistentes

El Peregrino, El Zángano, El Humilde, El Sátiro, El Martino, El Aventurero.

Contiene:

- [Sin título]

[sin firma]

"El hijo de Laertes cauteloso..."

- Traducción de una oda de Anacreonte.

[a lápiz]: de Ignacio de Luzán

"Era ya la media noche..."

- La libertad. Cancioncilla a Nise de el zelebre poeta Methastasio traducida en este Romance.

El Satyro

"En fin Nisse ya respiro..."(62)

- Un epigrama en latín firmado por el Aventurero.

- Al renombre de Presidente que se empieza a dar al Rey Nuestro Señor D. Fernando el Sexto, entendiendo lo que es la virtud de la

prudencia por aquel verso de Virgilio Que sint que fuerint que /
por ventura hahantur. Soneto moral.

[sin firma]

"Muere Filipo; mas de gente en gente..."

- Soneto

El Humilde

"Marfisa mia, muevate mi llanto..."

Academia de 13 de Enero de 1751

Acta: 18

"Hallose en ella honrandola como simepre su Excelencia asisti-
da los Señores que van al margen y leidos los papeles que se presen-
taron, se dejó al arvitrio de cada uno el asunto que mas le acomoda-
se a su elección con lo que se disolvió esta junta que firme." [No --
aparece firma]

Asistentes

El Peregrino, El Zángano, El Humilde, El Sátiro, El Difícil, El -
Aventurero.

Contiene:

A la Inmaculada Concepción de la Virgen Maria señora nuestra, ro-
mance que escribe y dedica al Sr. D. Joseph Manuel de Guzmán Ana-
ya y Toledo, Teniente coronel de infanteria su amante servidor i
capellan D. Joseph de Villarroel. Cuadernillo impreso.

"Sea en belicos afanes,..."(63)

- Soneto

[sin firma]

"Pobre rebaño mío, no en el prado..."

- Arrepentimiento a Nisse, palinodia del mismo poeta Methasthasio
traducida en este romance.

El Satyro

"Template Nisse y respiro..."(64)

- [El texto anterior en versión italiana].

Academia del 28 de Enero de 1751 (65)

Acta: 19

"Celebrose con el concurso de su Excelencia y de los señores que van al margen, y considerando que había algunos que estaban sin saber las constituciones por no haberse leído en su presencia se -- dio principio a la sesión por este acto; examinaronse después los -- papeles que eran del día, y con esto se concluyó gustosamente esta que firme. El Humilde."

Asistentes

El Peregrino, El Zángano, El Humilde, El Sátiro, El Díficil, El Aventurero, El Marítimo, El Aburrido.

Contiene:

-Al incendio de Roma por Neron. Romance
El Díficil.

"Aquella ciudad insigne..."

- Sonetos. Cuadernillo manuscrito conteniendo varios sonetos
[sin firma] (66)

"Amado pastorcillo del Baztan..."

"Del alba la primera luz ardia..."

"Después de haber cenado mucho y bien..."

"Hervía y la leche en el caldero..."

"Moriste ha de la embidia hechos atrozes..."

"O que bien con la onda Bato arguye..."

"Si en florido cristal margen risueña..."

"Tras de la esquina de su albergue estaba..."

"Venía yo del puro Manzanares..."

"Entre el lecho y el sepulcro no ha mediado..."

"Fue Julio César el mayor bonete..."

"Goyeneche carísimo en tu amor..."

"El cencerro de el buey y de el Infante..."

"En el Tíber Fernando espero undoso..."

"Pirámides, colunas, torres, muros,..."

Academia del 11 de febrero de 1751

Acta: 20

"Honró S. Excelencia esta junta compuesta por los señores que van al margen y leídos los papeles que se presentaron se paso a conferir sobre algunos puntos poéticos dejando al arbitrio de los concurrentes los asuntos para la futura Academia con lo que se feneció esta que firme." [Sin firma]

Asistentes

El Zángano, El Humilde, El Sátiro, El Dificil, El Aventurero.

Contiene:

- [Carta manuscrita de Luzán disculpándose por no haber podido -- asistir a la Academia, para demostrar que la causa no era la era la pereza, sino un resfriado del que aun no se encontraba repuesto, remite un soneto y ruega que sea leído ante los asistentes] (67)

- En el día de la proclamación del Rey nuestro Señor. Soneto.

El Peregrino

"En este sacro venturoso dia..." (68)

- Soneto

[sin firma]

"Ni el presuroso curso de los dias..."

Academia de 25 de Febrero de 1751

Acta: 21

"Celebrose con asistencia de su Excelencia y de los señores - del margen. Leyeronse los respectivos asuntos habiendo exercido sobre ellos su docta avilidad el Señor Fiscal, y se dejaron los correspondientes a la futura Academia a el arbitrio de los Señores de ella con lo que feneció esta junta que firmé." [Sin firma].

[Añadido con letra de la época]: "Se leio el vexamen y se nombró presidente al Dificil, por fiscal al Peregrino y a mi secretario."

Asistentes

El Peregrino, El Zángano, El Marítimo, El Satyro, El Dificil, El Humilde, El Aventurero.

Contiene:

-Vexamen (69)

[sin firma]

"Fiscal m han hecho; y lo primero entablo..."

-Soneto (I)

[a lápiz] : de Velázquez

"En tanto que el avaro codicisfo..." (70)

- Soneto (II)

De Velázquez

"Estos suspiros que de el pecho mio..." (71)

- Soneto (III)

de Velázquez.

"Pastores que del Betis en la orilla..." (72)

Academia del 11 de Marzo de 1751

Acta: 22

"Concurrio a ella su Excelencia con los señores que van al margen. Leyeronse los papeles que se presentaron. El Señor Fiscal exerció su encargo con docta agudeza; y se dejaron al arvitrio de los -- Señores concurrentes los asuntos para la proxima junta; con que se -- feneció esta que firme." [Sin firma]

Asistentes

El Dificil, El Peregrino, El Humilde, El Zángano, El Satyro, El - Aventurero, El Marítimo.

Contiene:

- Un monje de la Cartuja de Aula Dis escribio a un amigo suyo una epistola persuadiéndolo en que entrase en la Religión en que pintó hermosamente el Monasterio y por eso le llamo también Aula Dey. Reflexionando el suave modo con que este Arcangel llama a su amigo Silvio y el terrible con que Dios llamó a San Porciro se hizo este soneto que se puso en la ultima hoja del libro.

[sin firma]

"Lutos, horrendo a Bruno, a su suave..."

- A los nobilísimos y Discretísimos individuos de esta Academia(73)

[sin firma]

"Armonica científica brillante..."

-Embiando unos dulces a una Dama que no gustaba de otros versos que los de Garcilaso, en ocasión de hallarse indispuesta.

El Aventurero

"Cerca del Dauro en soledad amena..." (74)

-Al Ilmo. Señor D. Pedro de Salazar obispo de Córdoba en ocasión de haber ordenado de Presbiteros a unos eclesiasticos Granadinos.
Soneto.

El Aventurero

"A ti o Príncipe aureo candelero,..." (75)

- Soneto

[sin firma]

"En vano solicito desatarme..."

- Soneto

[sin firma]

"Quando la fama a partes mil volando..."

-Oda

De El Marítimo

"Apolo tu me pones..."

Academia del 25 de mayo de 1751

Acta: 23

"Concurrió a ella su Excelencia con los señores que van al margen. Leyeronse los papeles que se presentaron. El Sr. Fiscal ejerció su encargo con docta agudeza y se dejaron al arvitrio de los señores concurrentes los papeles para la proxima junta, con lo que feneció - esta, que firme." [Sin firma]

Asistentes

El Diffícil, el Peregrino, El Humilde, El Marítimo, El Satyro, El Zángano, El Abenturero.

Contiene:

- Soneto

El Aventurero

"La bella Anarda conducida era..."(76)

- Al desposorio de la Excelentísima Infanta de España D^a. M^a. Teresa con el Smo. Delfín de Francia.

Invocación de Himeneo

[sin firma]

"Ven Himeneo ven, ven Himeneo..." (77)

- Paraphrasis del Psalmo Miserere N obis (78)

[sin firma]

"Tened piedad Dios mio..."

Academia de 29 de Abril de 1751

[No tiene acta].

Contiene:

- Las ruinas. Pensamientos tristes.

El Dificil.

"Sobre las altas y desnudas rocas..."(79)

- En la muerte y sepulchro del Sr. D. Blas Antonio Nasarre y Ferriz del consejo de Su Magestad. Soneto.

El Aventurero

"Yace aqui varon inclito, aquí empaña..." (80)

- Pareus Deorum cultor. Horat. Lib. 1^a Oda 31.

[sin firma]

"Mientras que me distrajo..."

- Traducción de una oda la poetisa Sapho.

El Peregrino

"A los celestes Dioses me parece..."(81)

[Papeles correspondientes a diversas sesiones académicas. Van -- acompañados de una nota (posiblemente de L. Augusto de Cueto)]:

"Estos papeles que tienen fecha (todos menos uno) de 1749 no tienen acta.

Acaso se leerían en juntas celebradas mas adelante".

Contiene:

- La segunda Agánipe oración desgredada para introducir la Academia de 31. de julio de 1748 (?) (82)
[A lápiz]: Autógrafo del Conde de Torrepalma
Se trata de una composición en prosa de tono burlesco.
- A la Academia del Buen Gusto dedica su pobre musa el Dificil
[A lápiz]: 9 de enero de 1749. Autógrafo de Torrepalma.
"Cascado Abeto; del sagrado mirlo..."(83)
- A la temprana muerte de una hermosura. Elegía
El Dificil. 8 de febrero de 1749.
"Al doloroso oficio Melpomene..." (84)
- Romance contra la vanidad, o soberbia que devió llevarse para -
la Academia del jueves 20 de febrero primero de Quaresma; y no se
concluyó como expressan las seguidillas.
El Sátyro. 24 de abril de 1749.
"Quando aquel polvo sagrado..."(85)
- Canción real del nacimiento del Hijo de Dios, tomando las palabras de Cap. 35 de Isaías.
[sin firma]
"Alegrate denesta y desviada..."
- Del psalmo 118. Beati immaculati in via...
Del Amigo del Amuso. 23 de octubre de 1749
"O bienaventurados..."
- A César mirando la cabeza de Pompeyo. Romance.
[sin firma, a lápiz]: De Torrepalma. 18 de marzo de 1749.
"Tanto un solo trance, tanto..." (86)
- A la soledad, assunto académico para la del día 12 de junio de 1749. Ymitación de Seneca. Soneto.
"Si quieres feliz vida, si inocente..."(87)
- [Sin título]
El Amuso. 3 de julio de 1749.
"Obedece Abril: produce flores..."

[Este cuadernillo, último de los que componen los papeles conservados de la Academia, carece de acta. Se trata de una carta de Valmar en la que ruega a D. Juan Facundo Biaño, encargado de ordenar la biblioteca de D. Pascual Gayangos, ya fallecido, que coloque en su lugar entre los papeles de la Academia, un poema que había quedado en su poder despues de devolver todas las actas.]

Contiene:

- Escribe jocoso al mismo asunto

[sin firma]

"Tomaste el pulso, o Medica del Plectro!..."

NOTAS AL APENDICE SEGUNDO

- 1.- En una nota a lápiz, se dice que la letra de esta relación es - del Marqués de Valmar, D. Leopoldo Augusto de Cueto.
- 2.- En la descripción del contenido de los papeles de la Academia - que hace Simón Díaz ("La Academia del Buen Gusto" en Aportación Documental para la erudición española, Madrid, C.S.I.C., primera serie, pág. 11), aparece atribuida al Sátiro Marsias una composición escrita en latín; el poema que aparece firmado bajo este seudónimo está escrito en castellano y el poema en latín, -- que aparece entre las composiciones leídas en la misma reunión, carece de firma.
- 3.- Las "Glosas" aparecen sin firma, pero en una nota a lápiz que - se encuentra en la hoja correspondiente al acta se dice que son de Nassarre.
- 4.- Simón Díaz, en su descripción (pág. 12) no incluye más que la - primera glosa escrita en octavas irregulares, nada dice de la - otra escrita en romance.
- 5.- Este soneto que aparece sin firma está publicado en la B.A.E., T. LXI, pág. 119, entre las composiciones de Luzán. Este autor todavía no había ingresado en la Academia, a este respecto véase p. 126.
- 6.- Simón Díaz (ob. cit., pág. 12) habla de "otras versiones de textos clásicos", debe referirse a la traducción de la Oda 12, Lib. 1º del mismo autor. Puede hacer referencia también a una traducción del Salmo LXXXIX que aparece en último lugar entre los papeles correspondientes a esta sesión académica.
- 7.- Véase la nota nº 6.
- 8.- Estas siglas pueden corresponder al Amigo del Amuso.
- 9.- En el recuento de Simón Díaz se da cuenta de este papel impreso, pero no se desglosa el contenido.
- 10.- Esta composición junto con otras que aparecen en los papeles - conservados de la Academia y que iré señalando, aparecen publicadas por José Villarroel en Poesías Sagradas y Profanas, - que en varios metros compuso... dedicadas al Excmo. Sr. Marqués de la Estepa... Con licencia en Madrid, por Andrés Ortega, calle de las Infantas. Año de 1761. (Pág. 1).
- 11.- Aparece entre las composiciones publicadas por José Villarroel.

- 12.- *Ibídem*, pág. 2.
- 13.- *Ibídem*, pág. 2.
- 14.- *Ibídem*, pág. 3.
- 15.- *Ibídem*, pág. 3.
- 16.- Simón Díaz (pág. 12) sólo se refiere a un pliego impreso firmado por José Villarroel (véase la nota nº 9), en realidad son dos los que aparecen, aunque estén relacionados por su contenido.
- 17.- Publicado por José Villarroel, op. cit., pág. 4.
- 18.- *Ibídem*, pág. 4.
- 19.- *Ibídem*, p. 5.
- 20.- *Ibídem*, p. 5.
- 21.- *Ibídem*, p. 6.
- 22.- *Ibídem*, p. 6.
- 23.- Véase la nota nº 6. Esta traducción está incompleta. Del paquete de papeles correspondientes a esta sesión académica falta, por lo menos, una hoja.
- 24.- Esta composición aparece sin firmar, en una nota a lápiz se dice que la letra es de Porcel. Está publicada entre las composiciones de este autor en la B.A.E., T. LXI, p. 173.
- 25.- Al lado de algunos poemas se hacen algunas observaciones, escritas a lápiz, sobre el estilo del poema; estas notas es muy posible que sean de Leopoldo Augusto de Cueto. De esta composición se señala su carácter conceptuoso.
- 26.- A lápiz: conceptuoso. Véase la nota nº 25.
- 27.- Esta composición está publicada en la B.A.E. entre las obras de Luzán (t. LXI, p. 120).
- 28.- Simón Díaz (op. cit., p. 12) se refiere al contenido de esta sesión académica en los siguientes términos: "Tres poesías manuscritas y una impresa sin firmar". En la descripción que yo presento sigo el mismo criterio ya expuesto en la introducción de este Apéndice y enumero las composiciones una por una. El número de poemas coincide con el dado por Simón Díaz.
- 29.- Se trata de un soneto burlesco escrito en contra de José Villarroel.

- 30.- Aunque los impresos presentados en la Academia son generalmente de José de Villarroel, éste, que aparece sin firma, no se encuentra entre las composiciones publicadas por este autor. - Tampoco debió encontrar la publicación correspondiente a esta composición Leopoldo Augusto de Cueto, porque la señala, a lápiz, con una "D" que supongo que quiere decir "Desconocido" y que es una clave usada por este crítico que aparece más de una vez señalando a algunas composiciones anónimas. Este poema es de alabanza y se citan dos periódicos: Mercurio y Real Gaceta del Olandes.
- 31.- En Simón Díaz (op. cit., p. 13) aparece distinta fecha: se señala como mes de la sesión académica Julio en vez de Junio.
- 32.- Publicado en la B.A.E., T. LXI, p. 174, entre las composiciones de Porcel.
- 33.- Esta composición que aparece sin firma está publicada en la B.A.E., T. LXI, p. 132, entre las obras del Conde de Torrepalma.
- 34.- En una nota escrita a lápiz se señala el carácter prosaico de esta composición. El Marqués de Valmar (B.A.E., T. LXI, p. LXXXV) se sirvió precisamente de estas glosas para ejemplificar el estilo prosaico de ciertas composiciones del siglo XVIII.
- 35.- En una nota a lápiz se dice lo siguiente: "Es de Porcel. Este soneto con pies forzados fue compuesto en la Academia del Buen Gusto". Se encuentra publicado en la B.A.E. (T. LXI, p. 173) entre las obras de Porcel.
- 36.- Escritas a lápiz se encuentran las notas que Leopoldo Augusto Cueto puso a esta composición en la edición de la B.A.E. (T., LXI, p. 176). La carta aparece entre las obras de Porcel.
- 37.- En una nota de Valmar, escrita a lápiz, se dice que la carta fue incluida entre las obras de Porcel (véase la nota nº 35). Esta respuesta se encuentra entre las obras del Conde de Torrepalma (B.A.E., T. LXI, p. 125).
- 38.- Simón Díaz (op. cit., p. 13) además de estas composiciones incluye otra más: "Bienvenida a Luzán, con motivo de su ingreso en la Academia". Esta composición no se encuentra hoy entre los papeles conservados.
- 39.- Este poema burlesco que aparece sin firma está publicado entre los poemas de José Villarroel (p. 106). Esta composición es la prueba concluyente de que el escritor utilizaba en la Academia el seudónimo de "El Zángano".
- 40.- Se encuentra publicada en la B.A.E. (T. LXI, p. 175) entre las obras de Porcel.

- 41.- Publicado entre las obras de Luzán. (B.A.E., T. LXI, p. 120). -
- 42.- La transcripción del primer verso que hace Simón Díaz (op. cit., p. 13) que es la siguiente: "A un tiempo con el cauto y descuido...", no coincide con la mía.
- 43.- Publicado entre las obras de Porcel (B.A.E., T. LXI, p. 173).
- 44.- Simón Díaz (op. cit., p. 13) transcribe Julio en vez de Tulio. Mi transcripción coincide con la del Marqués de Valmar en la -- B.A.E., T. LXI, p. 176, donde aparece publicada esta composición entre las obras de Porcel.
- 45.- La firma de las composiciones aparece con siglas, en una nota a lápiz se dice que son de Sor Ana de San Jerónimo, que era herna na del Conde de Torrepalma.
- 46.- Simón Díaz no incluye la fecha.
- 47.- Publicado en la B.A.E., T. LXVII, p. 503, entre las composicio nes del Duque de Béjar.
- 48.- Esta composición, que fue leída en la Academia por El Amuso --- (D. Blas Antonio Nasarre), es realmente del poeta Pedro de Espi nosa. El Marqués de Valmar refiriéndose a esta suplantación es cribe: "Atendido su carácter llano y circunspecto (se refiere a Nasarre), solo puede atribuirse esta supercheria a una humorada literaria." (B.A.E., T. LXI, p. LXXXV). Los académicos creyeron el engaño; Porcel en su "Juicio Lunático" hace una alabanza del estilo de este poema, y en la carta que escribió al Conde de To rrepalma se refiere al Amuso como autor de esta composición --- (B.A.E., T. LXI, p. 176). Más tarde, según afirma el Marqués de Valmar, descubrió el engaño y en una copia del "Juicio Lunático" que le perteneció, escribió una nota al margen diciendo que la composición era de un poeta del siglo pasado.
- 49.- Creo que es a esta obrita a la que se refiere Simón Díaz (p. 14) cuando incluye una composición a la que se refiere en los si--- guientes términos: "Discurso de gracias de Velázquez por haber sido admitido en la Academia".
- 50.- Simón Díaz (p. 14) no incluye la fecha.
- 51.- Publicados entre las obras de Velázquez, en la B.A.E., T. LXVII, p. 515.
- 52.- Entre los dos idilios aparece un texto en prosa que dice lo si guiente: "carácter de un petrimetre religioso que se aprovecha de todas las ocasiones para alabar a Dios en todas sus criatu-- ras y en todo halla motivos para aspirar a la bienaventuranza. Del Marítimo". Parece que se trata del encabezamiento de otra - composición de Velázquez, que no llegó a escribir en esta hoja.
- 53.- Publicado entre las obras de Velázquez (B.A.E., T. LXVII, p. 514)

- 54.- Publicado entre las obras de Porcel (B.A.E., T. LXI, p. 174).
- 55.- Este poema que aparece sin firma y que no está atribuido a ningún autor es de José Villarroel y aparece publicado entre sus obras (p. 10).
- 56.- Este poema aparece publicado entre las obras de D. Diego Torres Villarroel. Sus obras (T. VII) Juguetes de Talía. Entretenimientos del Numen: Varias poesías que a diferentes assumptos escribió... Con licencia en Salamanca, año de 1752.
- 57.- Esta glosa lo es del mismo poemita que la anterior. Simón Díaz (p. 14) dice que las dos glosas son burlescas, pero tan sólo una es de este estilo.
- 58.- A lápiz hay una nota en la que se le atribuye este poema a José Villarroel, es así efectivamente porque aparece publicado entre sus obras (p. 203).
- 59.- En una nota a lápiz se dice que esta composición es de Montiano, entre las obras de este autor aparece publicada en la B.A.E., T. LXVII, p. 490.
- 60.- Se trata de una composición dedicada a Córdoba, de un claro estilo gongorino.
- 61.- En Simón Díaz (p. 15) aparece fecha de 30 de diciembre.
- 62.- Esta composición está repetida, se encuentra también entre los papeles de la Academia anterior.
- 63.- Aparece publicada entre sus composiciones, p. 53.
- 64.- En Simón Díaz (p. 15) aparece salmodia en vez de palinodia. La reiteración del tema, que aparece por tercera vez, hace pensar en un tema académico.
- 65.- Simón Díaz, p. 15, no incluye la fecha.
- 66.- Estos sonetos aparecen sin firma, pero en una nota, posiblemente de Valmar, se dice que son del Padre Pérez de los Agonizantes. Añade que es un autor elogiado por Luzán y que en estas fechas, en que sus poemas fueron leídos en la Academia, él ya había muerto, puesto que presidió en su convento una junta poética en el año 1681. En otra nota a lápiz se dice que se trata de una versificación notable.
- 67.- Simón Díaz (p. 15) reproduce el texto íntegro de la carta.
- 68.- Publicado en la B.A.E. entre las obras de Luzán, T. LXI, p. 119.
- 69.- Simón Díaz (p. 15) advierte que en él "se dice que el Sátiro -- Marsias es el Duque de Béjar".

- 70.- Publicado entre las obras de Velázquez (B.A.E., T. LXVII, p. -- 515).
- 71.- Publicado entre las obras de Velázquez, B.A.E., T. LXVII, p. -- 515.
- 72.- Ibídem.
- 73.- Sobre este soneto que se refiere a los componentes de la Academia, véase la nota al capítulo III nº 39.
- 74.- Publicado entre las obras de Porcel (B.A.E., T. LXI, p. 173).
- 75.- Ibídem.
- 76.- Ibídem.
- 77.- Simón Díaz (p.16) incluye esta composición entre los papeles de la sesión académica del 29 de abril de 1751. En esta composición se utilizan los versos de Góngora ("Soledad" I, en Coras completas, Ed. de Isabel y Juan Millé Jiménez, Madrid, Aguilar, 1967, p. 654 y ss.). Está publicado en la B.A.E., T. LXI, p. 132, entre las obras del Conde de Torrepalma.
- 78.- Simón Díaz (p. 16) coloca esta composición entre los papeles correspondientes a la sesión académica del día 29 de abril de 1751.
- 79.- Esta composición está publicada entre las obras del Conde de Torrepalma (B.A.E., T. LXI, p. 130). Simón Díaz (p. 16) transcribe el primer verso sin el artículo: "Sobre altas y desnudas rocas".
- 80.- Publicado entre las obras de Porcel, B.A.E., T. LXI, p. 173. Simón Díaz (p. 16) en la transcripción del título dice Doctor en vez de Señor.
- 81.- Publicada entre las obras de Luzán (B.A.E., T. LXI, p. 119).
- 82.- Simón Díaz (p. 16) pone fecha de 1749 en vez de 1743.
- 83.- Publicado en la B.A.E., entre las obras del Conde de Torrepalma (T. LXI, p. 128).
- 84.- Ibíd., p. 129.
- 85.- Publicado en la B.A.E., T. LXVII, p. 504, entre las obras del Duque de Béjar.
- 86.- Publicado en la B.A.E., T. LXI, p. 127, entre las obras del Conde de Torrepalma.
- 87.- Publicada entre las obras del Duque de Béjar (B.A.E., T. LXVII, p. 503).

S E G U N D A P A R T E

CAPITULO I

CAPITULO I: LOS PRESUPUESTOS TEORICOS

1. Algunas cuestiones previas.

- 1.1. Consideraciones en torno a la actual poética.
- 1.1.1. Poética y lingüística.
- 1.1.2. La Historia de la Literatura y la Poética.
- 1.1.3. Poética y crítica literaria.

2. En torno al texto como unidad de análisis.

- 2.1. La "unidad" del texto.
 - 2.1.1. La dicotomía fondo/forma.
- 2.2. Hacia una definición del texto.
 - 2.2.1. El texto como "unidad" de análisis de diversas disciplinas.
 - 2.2.2. Los componentes de una definición de texto.
 - 2.2.2.1. Aportaciones de la Semiótica.
 - 2.2.2.2. La "intención comunicativa" del emisor.
 - 2.2.2.2.1. Los niveles (profundo y superficial) del texto.
 - 2.2.2.3. El concepto de competencia.
 - 2.2.2.3.1. Breves apuntes sobre la competencia en Chomsky.
 - 2.2.2.3.2. La competencia literaria.
 - 2.2.2.3.2.1. La propuesta de Victor Manuel de Aguiar e Silva.
 - 2.2.2.3.2.2. La propuesta de Francisco Abad Nebot.
 - 2.2.2.3.2.3. La competencia literaria desde la Pragmática: La propuesta de Jonathan Culler.
 - 2.2.2.3.2.4. Algunas conclusiones en torno a la competencia literaria.
 - 2.2.2.4. El contexto.

3. La metáfora.

- 3.1. La coherencia textual.
 - 3.1.1. La estructura textual en Teun Van Dijk.
 - 3.1.2. La coherencia textual en E. Bernárdez.

- 3.2. En torno a la semántica combinatoria.
 - 3.2.1. Primeras aportaciones de la Gramática Generativa.
 - 3.2.1.1. La semántica generativa: Aspectos de la teoría de la Sintaxis de Chomsky.
 - 3.2.1.2. Algunas consideraciones en torno a la metáfora y la semántica generativa.
- 3.3. La metáfora en José A. Martínez García.
 - 3.3.1. Presupuestos básicos.
 - 3.3.2. Desvío y reducción.
 - 3.3.3. La Imagen.
 - 3.3.4. Definición y clasificación de la metáfora.
 - 3.3.5. Algunas conclusiones en torno a las aportaciones de J. A. Martínez García.
- 3.4. La Semántica estructural de J. A. Greimas.
 - 3.4.1. El semema.
 - 3.4.1.1. La combinación de sememas: la significación manifestada.
 - 3.4.2. La Isotopía del texto.
 - 3.4.2.1. Algunas críticas del concepto de isotopía.
 - 3.4.2.2. Los textos pluri-isótopos.
- 3.5. La metáfora y la isotopía del texto.
 - 3.5.1. La metáfora en Michel Le Guern.
 - 3.5.2. Las isotopías metafóricas: Françoise Rastier.
- 3.6. Algunas conclusiones en torno al concepto de metáfora.

CAPITULO IV: LOS PRESUPUESTOS TEORICOS

1. Algunas cuestiones previas

1.1. A principios del siglo XX se produjo en el campo de los estudios literarios una saludable reacción frente a la anquilosada crítica de corte positivista o impresionista ambas en boga a finales del siglo XIX. Esta reacción no se materializó en una sola corriente sino que fueron diversas y, en muchas ocasiones, surgieron de forma aislada sin un mutuo conocimiento.

Estas corrientes en su nacimiento heterogéneas, como acabamos de decir, lo fueron también en su desarrollo, y, naturalmente, a la heterogeneidad de planteamientos corresponde la inevitable de las respuestas que hacen aparecer el momento actual como un reino de confusión, "¿Bajo el signo de Babel?", tal y como se pregunta Aguiar e Silva en el título del capítulo de su Teoría de la Literatura en que revisa el estado actual de la investigación literaria (1). Esta multiplicidad alcanza, naturalmente a todos los planteamientos que proceden de la lingüística, que nos van a interesar especialmente dada la índole de este trabajo, ya que se ven afectadas además, por las profundas renovaciones operadas en esta disciplina en los últimos años. Es pues sumamente difícil adoptar cualquier criterio de análisis que no presente multitud de zonas de penumbra y puntos discutibles, sin embargo no hay más remedio que acometer la empresa, salir de la especulación teórica para poner a prueba en la práctica algo de lo que tenemos, sin esperar ese hallazgo teórico definitivo que es muy posible que no llegue nunca, quizá para bien de la investigación literaria. Pero, antes de entrar en los problemas concretos, interesa que abordemos algunos de carácter general; no se trata de hacer una historia ni de la crítica literaria, ni de la poética, no es el momento; tan sólo quiero recoger algunos puntos de vista y también algunas controversias -- con el fin de precisar los criterios desde los que vamos a elaborar esta parte de nuestro trabajo.

1.1.1. Entre los puntos comunes de las corrientes renovadoras -- hay uno fundamental: la atención prestada a la propia obra. Al desplazar el centro de interés de los aledaños al propio texto, intentaban desintoxicar los estudios literarios de elementos ajenos a ellos aportados por métodos de análisis --en muchos casos mal empleados o mál aprovechados-- que lejos de colaborar a una mejor comprensión de la obra literaria, asumían el papel del árbol que no deja ver el bosque; a partir de este momento la obra ocupó el lugar de privilegio que realmente le corresponde en la investigación literaria.

En el cómo abordar el estudio de la obra, fueron los formalistas rusos los que abrieron un camino espinoso, pero fértil, al señalar como cometido de la investigación no la literatura sino la literariedad (literaturnost'), es decir, todo aquello que convierte un mensaje lingüístico en literario, frente a otros que no lo son.-- Era lógico pensar que si la obra artística es un mensaje lingüístico, pudiera ser ahí, en lo lingüístico y en su especial configuración, donde radicara la buscada literariedad. Así, la lingüística se convirtió en un aliado, si no único, sí al menos fundamental y hasta imprescindible, para abordar el análisis de la obra literaria sobre todo de la poesía, y el objetivo primordial distinguir la lengua artística, "poética" de la lengua de comunicación, "estandar".(2)

Greimas al considerar el papel que la lingüística tiene en el análisis de lo "imaginario" considera que "la poesía es un lenguaje o para ser más exactos se sitúa en el interior del lenguaje.-- Cualquier descripción no lingüística de la poesía sería necesariamente una traducción inútil, si no imposible"(3). Del mismo modo -- cuando José A. Martínez se plantea cuáles han de ser los presupuestos de la ciencia poética afirma que esta "debe ser concebida como una teoría derivada e integrante de la teoría lingüística" (4) entre otras razones porque "El texto poético es, en efecto, básicamente y antes que otra cosa un texto lingüístico" (5).

Una circunstancia más viene a sumarse en apoyo de lo que estamos exponiendo y es que "entre las ciencias humanas", la lingüística es la única en haber elaborado una rigurosa metodología"(6), ar

gumento secundario sin duda, pero que, para algunos autores, llega a ser fundamental tal vez porque parece eliminar el análisis literario la tan temida subjetividad.

Sin embargo me interesa dejar claro desde el principio que no soy partidaria de los credos absolutos. Lázaro Carreter en "¿Qué es la literatura?", trabajo importante sobre el que volveremos muy a menudo a lo largo de estas páginas, pone de relieve las limitaciones que tiene el considerar "el texto artístico como un mensaje cu ya idiosincrasia reside sólo en su lengua" y añade con palabras de Mircea Marghescou:

"La literatura es un hecho de la vida del lenguaje, igual que el hombre es un hecho de la vida de las células, pero sería tan imposible encontrar la literariedad de la Literatura al nivel de su componente lingüístico, como hablar de la humanidad del hombre al nivel de su composición celular". (7)

Por su parte Harald Weinrich afirma:

"El lingüista [no debería querer anticiparse] (...) dejar lugar para la inmodesta opinión de -- que con el análisis de un texto bajo un punto de vista lingüístico (...) ya se ha dicho todo lo importante sobre ese texto. Este no es en absoluto el caso, y cuanto menos capaz sea el análisis lingüístico de agotar un texto, tanto más elevada es quizá la calidad literaria de ese texto." (8)

Por ese camino del intefes por la lengua, una buena parte de los estudios que recubre el ámbito de la poética se centre en la especial disposición lingüística del texto que lleva, en algunos casos, a la distinción de un subsistema, una especie de dialecto: la lengua poética, diferenciable de la lengua de comunicación. Recoger -- aquí lo que se ha escrito sobre el tema sería abrumador, puesto -- que, si tenemos en cuenta que es éste uno de los objetivos fundamentales de la poética, es lógico que haya muy pocos autores que -- no se planteen la cuestión, incluso tendríamos que remontarnos a --

la antigüedad clásica para encontrar los antecedentes remotos de muchas afirmaciones actuales sobre el particular. No es cometido de este trabajo entrar en un problema tan controvertido y espinoso, - sin embargo adoptaré todas aquellas sugerencias o conclusiones a las que haya llegado la actual poética que parezcan más adecuadas para dar cuenta de cómo funciona un aspecto tan importante como la metáfora en un determinado período de la poesía del siglo XVIII. Sobre la postura adoptada para su selección me parece oportuno traer aquí una cita de Francisco Abad Nebot que a su vez se apoya en --- otros autores:

"R. Barthes parece concebir la tarea científica, con Medewar, como arte de lo soluble, esto es, capacidad de ir encontrando soluciones de ahí que, con Halliday, crea que "una descripción no es --- exacta o falsa, sino que es (...) más o menos útil". (9)

1.1.2. Hay que reconocer que son varios y están en pie todavía, los conflictos suscitados a lo largo de la historia de estas "nuevas" posturas teóricas, uno de ellos es el de las relaciones entre la poética y la historia de la literatura.

El interés despertado por el texto a que nos referíamos antes, precisamente porque se suscitó como reacción frente al positivismo, trajo consigo una excesiva disociación entre los estudios literarios realizados bajo el nuevo signo y la historia literaria, es decir, -- Literatura-versus historia de la literatura. Puede ser que como afirma Aguiar e Silva se debiera a una influencia de la dicotomía saussuriana sincronía diacronía. Pero también es verdad que, salvo en algún caso aislado, no parece que este divorcio, que potenció la primera orientación sobre la segunda, se diera de un modo radical entre los formalistas, así parece desprenderse de las palabras de --- Eikhenbaum, que, según García Berrio muestra la tendencia general de la escuela "rotundamente favorable a tener en cuenta, de modo preponderante, la significación histórica de la obra artística literaria"(10).

"El elemento evolutivo es muy importante para la historia del método formal. Nuestros adversarios y muchos de nuestros discípulos no lo suelen tener en cuenta. Estamos rodeados de --- eclécticos y epígonos que transforman el método formal en un sistema formalista inmóvil que le sirve para elaborar términos, esquemas y clasificaciones" (11)

Ahora bien, atención a la historia con recorte de "los excesos del historicismo tradicional" y procediendo antes de la "confrontación histórica" a un riguroso análisis "inmanentista":

"L'histoire de la littérature (ou de l'art) est intimement liée aux autres séries historiques; chacune de ces séries comporte un faisceau complexe de lois structurales qui lui est propre. Il est impossible d'établir entre la série littéraire et les autres séries une corrélation rigoureuse sans avoir préalablement étudié ces lois." (12)

La oposición a que nos referimos aparece en el que podríamos llamar estructuralismo extremo, sin que, a juicio de Aguiar e Silva, ningún partidario "responsable de esta tendencia crítica haya tenido la osadía de defender la abolición total de la perspectiva histórica en el campo de los estudios literarios" (13). Se puede decir que desde siempre han existido posturas moderadas y cada vez es más difícil prescindir del devenir histórico. A esta inquietud por aunar perspectivas responden algunas corrientes de la investigación crítica más recientes como por ejemplo las basadas en los presupuestos de Julia Kristeva sobre los conceptos de intertextualidad e ideologema: el primero permite considerar al texto como producto de una evolución histórica, como eslabón de una larga cadena; mientras el segundo permite relacionarlo con el entramado ideológico y social del momento en que se escribió.

Algunas propuestas, que veremos más adelante, hechas desde la investigación lingüística de la literatura, parten de la necesidad de

tener en cuenta el "contexto" creado por la propia literatura en su devenir histórico.

1.1.3. También se ha acusado en repetidas ocasiones a estas nuevas corrientes de ser incapaces de dar cuenta del "valor estético de la obra literaria", aportan métodos capaces de describir, pero no de decir por qué unas obras merecen figurar en el "corpus" denominado literario y otras no y parece insuficiente e ineficaz esperar a la prueba del tiempo, es decir, aceptar como estéticamente positivas las obras que han conseguido "gustar" a lectores de varias generaciones y rechazar aquéllas que han perecido con el paso de los años, sin embargo creo que no es éste el punto clave de la discusión en torno a un determinado método de análisis y comparto el planteamiento que Lázaro Carreter hace del tema en ¿Qué es la literatura?

Señala este autor que el problema se remonta a la identificación aristotélica de literatura y arte literario que ha subsistido a lo largo de los siglos, y recoge de Mukarowski la idea de que cualquier mensaje verbal puede ser bello aunque no sea precisamente literario y que "hay grandes zonas de él [corpus literario] que no podríamos calificar de bellas o hermosas y sí de literarias." (14). Si además observamos lo sucedido a lo largo de la historia, los casos de literaturización y desliteraturización, parece que la valoración de las obras literarias tiene algo de relativa "cambia de lector a lector, de época a época" (15). Para Lázaro Carreter la solución está en situar la valoración en el ámbito de la crítica literaria y no en el de la poética. Sin embargo creo que a esa dosis de relatividad en la valoración es importante acudir cuando se trata de analizar la literatura del siglo XVIII, menospreciada y olvidada durante años, quizá por habérsele aplicado un entramado de valores estéticos muy distinto de aquel en que surgió; y si se quiere otro caso de este riesgo no hay más que recordar lo que les pasó a los propios ilustrados al juzgar a los autores del siglo XVII.

Queda pues sobre el tablero esta delimitación de campos entre poética y crítica literaria. También la discusión en torno a la ex-

clusiva responsabilidad de la lengua para dar cuenta del hecho literario y la necesidad, fuere cual fuere el método de análisis empleado, de contar con la perspectiva histórica. Sobre estas cuestiones volveremos más adelante.

2. En torno al texto como unidad de análisis

2.1. En su detallada revisión de las aportaciones del formalismo ruso a la actual "ciencia" literaria afirma García Berrio como hay:

"dos principios básicos repetidos en los últimos tiempos por la crítica estructural: la noción de texto como estructura perfecta autónoma, como equilibrio calculado; y la noción de texto como "superficie" de una elaboración en profundidad". (16)

y prosigue: "O mejor dicho, la segunda noción incluye y explica la primera, ya que el equilibrio tenso de la superficie se produce como consecuencia de su génesis". (17). Además, tal y como apuntaba el poeta Valery, "podría decirse que esta condición de la obra artística se potencia en la poesía, así para Samuel R. Levin, la perfecta estructura del poema es la que podría diferenciar la poesía de la prosa:

"son varias las técnicas utilizadas por la crítica literaria, pero todas han llevado a la conclusión de que uno de los atributos de la poesía, a diferencia de la prosa, consiste en la especial unidad de su estructura." (18)

Esta "unidad estructural" pasa por la desaparición de una dicotomía tradicional: el contenido frente a la forma.

2.1.1. La dicotomía fondo forma ha sido, en palabras de García Berrio, "totalmente pulverizada en la teoría del lenguaje actual" (19). Para confirmar esta afirmación podemos acudir a las palabras de los críticos más autorizados como las de Wimsatt y Brooks:

"...nuestra conclusión definitiva implícita a todo lo largo del libro y especialmente en -- aquellos pasajes en que nos hemos embarcado en alguna discusión es que la 'forma' abarca y penetra el 'contenido', adquiriendo el conjunto un significado más profundo y sustancial que el -- que encierran el mensaje abstracto o la ornamentación por separado (...) en la dimensión poética, sin embargo, por virtud de este proceso de unificación, contenido y forma se convierten en sinónimos."(20)

Muy esclarecedoras resultan las palabras de Lázaro Carreter:

"El autor es libre o relativamente libre --- (...) de elegir, de fijar las correspondencias que considera más pertinentes entre sustancia y expresión. Pero cuando ha elegido (...) en su obra es ya imposible separar la expresión del contenido (...) de igual modo que la vida es inseparable de las células en que se produce."(21)

Por su parte Jesús Bustos pone de relieve la necesidad de tener en cuenta esta unidad en el estudio del principio de recurrencia en el texto:

"Puesto que ésta puede aparecer en todos los niveles de la lengua, el método de análisis tiene que salvar el riesgo de que se produzca una disociación entre forma y contenido; el modelo de descripción lingüística deberá tener en cuenta la interacción de los componentes que lo constituyen, que actúan conjuntamente para manifestar el valor semántico de la comunicación -- textual"(22)

Ahora bien, conviene tener en cuenta que la relación entre los -- dos planos --de la expresión y del contenido-- para algunos autores -- no es de exacta correspondencia en cuanto a los elementos de que es

tán formados, según Hjelmslev:

"La índole del lenguaje no consiste (...) en el hecho de que a cada elemento del contenido - le corresponda un solo elemento de expresión, y viceversa."(23)

Es decir, si tomamos de El lenguaje de este autor el ejemplo que -- se propone en la traducción española, no es:

"bovino-hembra", sino "bovino-hembra"
 "va - ca" "v-a-c-a"

de tal manera que "la correspondencia se da entre unidades de contenido y unidades de expresión, estando compuesta cada unidad de una pluralidad de elementos".(24)

Este comportamiento es tan propio de la lengua que el profesor da nés lo introduce como componente definicional:

"Para que una estructura pueda reconocerse - como una lengua, es preciso que la relación de presuposición recíproca entre el contenido y la expresión no vaya acompañada de una relación -- idéntica entre cada elemento de un plano y un - elemento de otro."(25)

Hay que tener en cuenta que algunos autores consideran que aunque inseparables, en algunos momentos es posible, e incluso necesario, analizar cada plano por separado y así cada nivel nos revelará su propia arquitectura estructural.

Este planteamiento aparece en la Semántica estructural de Grei* mas:

"...hay que constatar la ausencia de isomorfía entre los dos planos del significante y del significado; las unidades de comunicación de -- los dos planos no son equidimensionales. No es un fonema lo que corresponde a un lexema, sino una combinación de fonemas. El análisis de los dos planos debe realizarse, aunque mediante los mismos métodos, por separado,..."(26)

Entiéndase, pues, que toda separación de fondo/forma que tengamos que hacer será metodológica; la unidad de ambos planos siempre será el marco de cualquier aproximación al texto literario.

2.2.1. Hemos hablado ya de la importancia que ha ido tomando la lingüística en la investigación literaria, pero, incluso en los mejores momentos de la colaboración entre ambas disciplinas, algo parecía distinguir a aquellos que se ocupaban en exclusividad de la lengua y los que tenían ante sí la creación literaria; este "algo" era la distinta unidad con que operaban: mientras el lingüista trabajaba dentro de los límites de la oración, la literatura ofrecía obras, textos. Según Martinet "la frase es el menor segmento que -- sea perfecta e integralmente representativo del discurso"(27) y comenta Roland Barthes:

"La lingüística no podía, pues, darse un objeto superior a la frase, porque más allá de la -- frase, nunca hay más que otras frases"

y añade:

"y sin embargo es evidente que el discurso -- mismo (como conjunto de frases) está organizado y que por esa organización aparece como mensaje de otra lengua, superior a la lengua de los lingüistas: el discurso tiene sus unidades, sus reglas, su "gramática": más allá de la frase..."(28)

Naturalmente estos textos están formados por oraciones, por frases, pero su estudio aislado rara vez podría explicar la totalidad de la obra; unas se apoyan en otras formando un complejo "tejido" -- que es para el investigador una desafiante unidad que continuamente se remite a sí misma.

A este respecto dice Coseriu:

"en una obra, cada capítulo y, hasta cierto -- punto, cada una de sus palabras, significan en --

relación con lo dicho en los capítulos anteriores y cobran un nuevo sentido con cada capítulo sucesivo, hasta el último."(29)

Sin embargo, hoy han cambiado las cosas y el texto ya no es sólo preocupación y objeto del investigador de la literatura, sino - también de lingüista ya que, junto a las gramáticas oracionales se abren paso, cada vez con más fuerza, las denominadas gramáticas textuales o, como prefiere E. Bernárdez, la lingüística del texto (30). Pero en el origen de esta lingüística textual están los estudios literarios.

Una temprana formulación del texto, como unidad de análisis se encuentra en Coseriu cuando reclamaba una lingüística del "hablar" (31), pero el origen parece estar más lejos y es hoy lugar común - remontarse a la Retórica y la Poética clásicas para encontrarlo, y considerar, como eslabones fundamentales para su desarrollo, la Estilística y el Formalismo ruso, más recientes, pero muy importantes, son las aportaciones de la Semiótica, así aunque la lingüística del texto "cuenta con sus propios antecedentes y con razones propias para su desarrollo"(32), podemos decir que es del ámbito de la investigación literaria de donde surgieron los pioneros -y casi podría añadirse que "a la fuerza", dada la naturaleza del objeto de su investigación- de una actividad, hoy en plena expansión. E. Bernárdez que plantea los estudios textuales desde la óptica de la lingüística afirma:

"algunos de los primeros y más destacados representantes de la lingüística del texto provienen del campo literario o estilístico, y aportaron un conocimiento de las ideas tradicionales de retórica, poética y estilística. Tales son - Teun van Dijk, Nils E. Enqvist, S. I. Gendin, S. J. Schmitt y, entre nosotros, Antonio García Berrio, entre otros muchos..."(33)

Naturalmente tanto a la "lingüística del texto" como a las poéticas construidas sobre el mismo principio no les faltan críticas algunas muy fundadas y autorizadas, pero también es verdad que sus

aportaciones son importantes y que, algunos de los problemas que -- van a surgir en el análisis de la poesía del siglo XVIII que me -- propongo, no podrían, ni siquiera plantearse, sin tener en cuenta algunas de estas aportaciones venidas de las investigaciones sobre el texto.

Ahora bien, si parece evidente que el estudioso de la literatura debe contar con el texto ¿cómo definirlo?, esta pregunta a la -- que necesariamente teníamos que llegar adquiere mayor relevancia -- si tenemos en cuenta que muchas veces los detractores del texto, -- sobre todo como unidad de las disciplinas lingüísticas, se apoyan en la dificultad de una clara definición.

El problema es arduo ya que hemos visto cómo el "texto" es ahora también preocupación de la lingüística, pero en realidad hay -- que ampliar mucho la nómina de los "preocupados" hasta tal punto -- que, Bajtin, consideró al texto como "objeto" en el que convergen diversas disciplinas, "donde no hay texto no hay tampoco objeto de investigación y de pensamiento"(34), comenta Lozano que, según el semiólogo ruso, el texto se puede considerar "como dato primario" -- de diversas disciplinas "en general de todo el pensamiento teológico y filosófico en sus orígenes"(35) el mismo autor recoge como -- los herederos de M. Bajtin, los componentes de la escuela de Tartu

"suelen referirse al texto como 'cualquier comunicación registrada en un determinado sistema sígnico'. Desde ese laxo punto de vista hablan -- de un ballet, de un espectáculo teatral, de un desfile militar y de todos los demás sistemas -- sígnicos de comportamiento como de textos; en -- la misma medida, afirman, en que se aplica dicho término a un texto escrito en una lengua natural, a un poema o a un cuadro"(36)

Naturalmente a nosotros nos interesa los que aparecen como textos al final de la cita, con excepción del cuadro, y en cuanto a las -- diversas disciplinas que se ocupan, o mejor que tienen como objeto el texto, y que suponen en sus definiciones otras perspectivas -- sin duda enriquecedoras, a nosotros nos interesan fundamentalmente

las aportaciones que proceden de las investigaciones literarias y lingüísticas, aunque a veces tengamos que recurrir a otros ámbitos de trabajo.

2.2.2. Aunque con estas precisiones hemos delimitado el concepto de lo que pueda ser el texto y ahora se aproxima a lo que define - como tal Lázaro Carreter en su Diccionario de Términos filológicos:

"Término especializado por la glosemática para designar todo conjunto analizable de signos. Son textos, por tanto, un fragmento de una conversación entera, un verso, una novela, la lengua en su totalidad, etc." (37)

todavía es muy amplio, necesita de una más clara delimitación que, sin duda, podríamos obtener sumando a la definición que acabamos de considerar otras muchas. Pero como sugiere E. Bernárdez, trabajar en el texto es intentar definirlo, por eso más que las definiciones pueden interesarnos sus componentes, porque recogen esos rasgos que, por su pertinencia y reiterada presencia, pasan después a formar parte de una definición concreta. A la vez, por las referencias que haremos a la literatura se nos irá perfilando el texto artístico con sus problemas propios, específicos.

2.2.2.1. Desde la perspectiva semiótica es fundamental señalar - que el texto tiene un sentido total, es decir, que independientemente del significado que tengan sus componentes -ya los consideramos oraciones o piezas léxicas- estos se combinan para producir un significado superior que es el que algunos críticos denominan sentido y se relaciona con las connotaciones.

Para encontrar los elementos necesarios que nos permitan abordar qué pueda ser el "sentido" de un texto, debemos partir de --- Hjelmslev. En el capítulo XXII de sus Prolegomena se plantea la existencia de

"semióticas cuyo plano de la expresión es -- una semiótica y semióticas cuyo plano de contenido es una semiótica. A las primeras las llama

remos semióticas connotativas; a las segundas -
metasemióticas"(38)

Ambas se diferencian de la semiótica denotativa que es aquella en que "ninguno de sus planos es una semiótica"(39).

En la descripción de la semiótica connotativa, que es la que nos interesa considerar, según J. A. Martínez, el escritor danés está - "en deuda directa con L. Bloomfield"(40) al considerar las connotaciones como "registros" o "niveles" y no como "valor subjetivo" de procedencia empirista. Pero el mismo autor después de afirmar que - "Las connotaciones de Bloomfield y los connotadores de Hjelmslev -- constituyen (...) fenómenos del mismo orden"(41), añade que en ---- Hjelmslev hay "aspectos nuevos" y la aportación fundamental surge - cuando

"éste se pregunta por el tipo de 'función' --
(relación) que los funtivos denotativos con-
traen con los connotadores. Esta función es --
una solidaridad, más específicamente es una --
'función de signo'" (42)

Con palabras de Hjelmslev:

"Parece ahora evidente que la solidaridad -
que existe entre ciertas clases de signos y --
ciertos connotadores es una función de signo,
puesto que las clases del signo son expresión
de los connotadores como contenido" (43)

Llega así a unas conclusiones sobre la connotación fundamentales para la semiología posterior:

a) reclama un análisis ajustado a los procedimientos empleados -
en la semiótica denotativa:

"concluido el análisis de la semiótica deno
tativa, debe someterse la semiótica connotati-
va a un análisis ajustado al mismo procedimien-
to."(44)

b) Afirma, con mayor precisión que lo hacía al comienzo del ca-

pítulo, nuestra primera cita del autor danés que

"La semiótica connotativa (...) es una semiótica que no es una lengua y en la que el plano de la expresión viene dado por el plano del contenido y por el plano de la expresión de una semiótica denotativa. Se trata, por tanto, de una semiótica en la que uno de los planos (el de la expresión) es una semiótica."(45)

Es decir según un esquema ya clásico:

significante		significado	→ connotación
significante	significado		→ denotación

El propio Hjelmslev es consciente de que su hallazgo fundamental está en la semiótica connotativa y no tanto en la metasemiótica que identifica con el metalenguaje:

"Lo que puede resultar particularmente sorprendente es que hayamos descubierto una semiótica cuyo plano de la expresión sea una semiótica, puesto que, después del desarrollo experimentado por la logística en los trabajos de los lógicos polacos, estamos prontos a aceptar la existencia de una semiótica cuyo plano del contenido sea una semiótica. Es el llamado metalenguaje(...)"(46)

Todavía hay que añadir que, como sucede en la semiótica denotativa, entre los planos de expresión y contenido del sistema connotativo no hay una coincidencia de dimensión, es decir, no son isomórficos.

El signo connotativo, tal y como lo describió Hjelmslev, ha dado importantes frutos en la Semiótica actual, me interesa destacar sobre toda la insinuación del autor danés no tanto sobre la importancia del signo, sino de las "funciones sgnicas" que ha ido perfilan

do la importancia del sistema sígnico sobre el propio signo.

U. Eco en Signo (47) despliega el signo connotativo simple para hablar de sistemas complejos en los que puede aparecer la "connotación a la segunda potencia", es decir, aquella que tiene como significante un signo connotativo que a su vez tiene como significante, otro de la misma especie, así, hasta llegar a la base: un significante que es un signo denotativo. En el mismo libro (48) observa como una "unidad cultural" o "semántica" precisa, para concretar su sentido, de un contexto, es decir, pone de relieve al final de su estudio algo que había afirmado en los comienzos: "En realidad un mensaje puede ser (y casi siempre es) la organización compleja de muchos signos"(49). No debemos pues hablar de signos, sino de sistemas de signos, se destaca así el texto como un signo -- complejo que produce sentido, pero que también, necesariamente, ha de ser "autónomo": tener principio y fin.

La necesidad del marco textual se deja sentir también en los -- que defienden la multiplicidad de sentidos para un solo texto, el "pluri-sentido" o las lecturas múltiples que encuentran su mejor -- exponente en los estudios de Roland Barthes:

"Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que est  hecho"(50)

Este sentido plural no se opone a los límites del texto, así -- creo yo que se pueden interpretar las siguientes palabras de F. -- Abad Nebot

"El sentido (significado connotativo) del -- texto aunque unitario, varía (puede variar) de lector a lector; de ahí que la fundamental connotación que precipita el sentido no sea, técnicamente, sino ruido voluntario y cuidadosamente elaborado..." (51)

Para concluir conviene recordar que a lo largo de este parágrafo el texto se nos ha revelado como: "sistema sígnico" complejo, -- dotado de sentido, cerrado y autónomo.

. 2.2.2.2. A pesar de lo visto hasta ahora, no queda suficientemente clara la cuestión de los límites del texto, no hemos logrado esclarecer, a pesar de la condición de clausura que analizamos en las páginas anteriores, dónde empieza y acaba un texto, cuáles son exactamente sus fronteras.

Enrique Bernárdez, después de revisar once definiciones de texto tomadas de los más representativos estudiosos del tema, no acepta como fundamentales algunas de las características que hemos destacado en el párrafo anterior y afirma con base en los estudios de Gendin que "el texto lo es precisamente porque el hablante quiere que lo sea"(52), es decir, la clave para la definición de texto está en la intención comunicativa del emisor, las demás propiedades no dejan de ser importantes, simplemente se subordinan a esta de rango superior. El mismo autor señala que otros estudiosos del texto llegan a la misma conclusión, así Pier Marco Bertinetti de quien recoge la siguiente definición:

"Un texto puede definirse ampliamente como -- cualquier secuencia coherente de signos lingüísticos, producida en forma concreta por un hablante y dotada de una intencionalidad comunicativa específica y una determinada función cultural."(53)

Por su parte A. García Berrio se ha expresado en términos similares:

"La delimitación del texto depende sencillamente de la intención comunicativa del hablante, de lo que él conciba y quiera comunicar como -- conjunto de unidades lingüísticas vinculadas en un conglomerado total de intención comunicativa" (54)

Para estos autores desde esta perspectiva se puede explicar la no relevancia de las dimensiones de un texto para considerarlo como tal, una sola palabra puede resolver la intencionalidad comunicativa del emisor o puede precisar para llevarse a cabo de varios volúmenes.

Pero además de las repercusiones que esta intencionalidad comunicativa que conforma la unidad texto pueda tener para su definición, hay que tener en cuenta que procede de una concepción del lenguaje en general que han desarrollado las lingüísticas del texto (55) y cuyo principio es la consideración del "lenguaje como comunicación". Así concebido, se amplía el horizonte de los estudios del lenguaje - que se insertan en una teoría más amplia: el lenguaje es una de las múltiples formas, privilegiada, si se quiere, pero una más, de llevarse a cabo la comunicación, es la "comunicación verbal".

Simplificando mucho, se pueden reducir a dos las consecuencias fundamentales que para el estudio del lenguaje tiene el adoptar esta perspectiva:

a) Si consideramos el circuito de la comunicación: Emisor, receptor, canal y código, podemos afirmar que la lingüística anterior -- (56) ya sea estructuralista o generativa ha centrado sus esfuerzos en uno solo de los componentes: el código; lógicamente la consideración del lenguaje como comunicación hará preciso el análisis de todos los componentes del circuito y, como esta ampliación afecta al estudio de cualquier comunicación verbal, alcanza también a los mensajes literarios. F. Lázaro Carreter al analizar las funciones de Jakobson y su importancia en el análisis de los textos literarios - hace una observación muy parecida:

"Como mensaje que es, la obra literaria está - situada dentro de las funciones descritas por la teoría de la comunicación. Bien conocidas son las que expuso Jakobson (...). Pero se limitó, para caracterizar la literatura, a una sola de esas -- funciones, la denominada por él poética, que se - produciría sólo en el mensaje." (57)

b) Permite integrar el estudio del lenguaje en una teoría más amplia: la de la actividad. Según Sigfried J. Smidt

"El lenguaje (...) ya no se considera primariamente como sistema de signos, denotativo, sino como sistema de actividad o de operaciones, cuya estructura consiste en analizar, con ayuda de un re

pertorio abierto de variables(...) y un repertorio cerrado de reglas, determinadas operaciones ordenadas, a fin de conseguir un determinado objetivo, que es información, comunicación, establecimiento de contacto, auto-manifestación, expresión y (per) formación de la actividad"(58)

y añade E. Bernárdez: "la teoría del acto o de la actividad verbales no es sino una manifestación de la teoría general de la actividad"(59). De los estudios del "acto verbal" se ocupa la Pragmática y sus aportaciones han sido fundamentales para abordar el análisis del texto. Por ejemplo, los componentes pragmáticos pueden ser fundamentales a la hora de distinguir oración de texto.(60).

Además, según afirma Bernárdez,

"La principal ventaja de una teoría lingüística basada en una teoría más amplia radica, -- fundamentalmente, en que de este modo somos más fieles al engarce del lenguaje en la sociedad y en el mundo real"(61).

En cuanto a los antecedentes de esta posible perspectiva de análisis del lenguaje son numerosos y sus comienzos se remontan, a la Retórica y Poética clásicas.

Visto así, conviene que tengamos en cuenta que en el acto verbal habrá dos clases de componentes de diversa procedencia:

a)

"la actividad verbal contiene, por un lado, todas las características de la actividad en general, a saber: plan original/motivo, estructuración en acciones y operaciones (fisiológicas, tanto al hablar como al escribir), finalidad de la acción. Todo ello se engloba en una determinada situación de carácter social, con lo que se mantiene la determinación social de la actividad."(62)

b) "Por otra parte, es característico de la actividad verbal la

utilización de un sistema especial de signos, lo que llamamos el - aspecto sígnico del lenguaje"(63).

En la obra literaria, según Lázaro Carreter,

"La obra literaria (...) es un sistema significante y un mensaje. En el primer aspecto, cae dentro del ámbito de la semiología,(...) en el segundo, es investigable por la teoría de la comunicación"(64).

2.2.2.2.1. Desde estas breves consideraciones en torno al "acto - verbal" y los estudios de la Pragmática, se hace necesario que lle guemos a la distinción de dos niveles en el texto, uno profundo -- que podemos decir, en principio, que corresponde al "plan textual" y otro de superficie, que es la manifestación lineal de ese plan - textual previo mediante una o varias oraciones.

La noción de los dos niveles del texto procede de la gramática generativa, de la que las gramáticas textuales nacen como expan sión, incluso como un intento de superación y a la vez alternativa (65). Podemos decir ahora que esa intención "comunicativa" de que venimos hablando se sitúa en el nivel profundo del texto y pasa -- por un proceso muy complejo, no bien conocido del todo como vere mos, hasta su manifestación en superficie.

"Nuestra experiencia de las propiedades es tratégicas de comunicación(...)evidencia que - nuestras decisiones y elaboración del discurso son sólo terminalmente sentenciales. Existe to do un proceso, muy previo al dominio senten cial (...) todas estas decisiones escapan a -- las posibilidades de explicación del análisis sentencial tradicional"(66)

Es pues, precisamente, en el nivel profundo donde mejor puede no tarse la diferencia entre texto y oración y, sin detrimento de las gramáticas oracionales, su existencia hace necesarios los análisis desde el texto, a la vez, es precisamente en el texto donde mejor puede observarse el nivel profundo Chomskyano mientras que plantea

muchos más problemas analizado con la oración como unidad; según -
García Berrio:

"Por otra parte debemos aclarar que esta es una atractiva categoría chomskyana de la doble estructura, muy discutida y con razón a nivel de frase, puede ser mejor defendida en su aplicación a textos -mejor cuanto más extensos y complejos-, aunque tampoco así se salven muchos -de sus reduccionismos"(67)

Podría pensarse que los elementos constitutivos del texto que proceden de la Pragmática tan sólo están presentes en el nivel profundo, mientras que, en superficie, se dan aquellos propiamente lingüísticos, pero parece que es posible otro planteamiento muy distinto, así, E. Bernárdez, con base en los estudios de Leont'ev, enumera los componentes de ambos niveles para concluir afirmando:

"En el proceso de realización de la actividad mediante acciones verbales (actos verbales) es preciso distinguir dos fases: la estructuración misma de la motivación inicial y la realización superficial de esa motivación. En ambas fases es preciso tener en cuenta los determinantes no lingüísticos, fundamentalmente de carácter psico-social, de forma que incluso la manifestación meramente superficial debe explicarse en parte por dichos factores."(68)

De donde puede seguirse que la presencia/ausencia del componente pragmático no puede ser la base de la diferencia entre texto y oración, para el mismo autor se trata tan sólo de un distinto "comportamiento".

"Se trata, no de que la oración carezca de componentes pragmáticos, sino de que éstos están restringidos en ese nivel, pero no así en el textual. Existen, en principio, tipos de actos lingüísticos (verbales), así como formas de

estructuración de esos actos que son diferentes en el texto y la frase"(69).

A modo de resumen, en este párrafo hemos destacado la "intención comunicativa" del emisor, autor en el caso de la obra literaria, como rasgo relevante en la definición de texto. Ha quedado -- también esbozada la presencia en el texto de dos niveles: profundo y superficial, a la vez que hemos planteado el texto dentro de la -- concepción del "lenguaje como comunicación" y las aportaciones de la Pragmática, sobre estos dos últimos aspectos insistiremos más -- adelante.

2.2.2.3. Hemos hablado de la intención comunicativa del autor y el plan textual como elementos aglutinadores del texto, y un nivel profundo que se manifestará en una o varias frases, de tal modo -- que es en esa superficie donde actúa el componente gramatical, pero también hemos hablado del circuito de comunicación y será necesario que consideremos ahora el mismo proceso, pero en sentido inverso, es decir, situarnos del lado del receptor para ver cómo a través -- de la decodificación del mensaje puede llegar a captar el contenido de esa "intención comunicativa", en una palabra, cómo entendemos lo que se nos quiere decir. Podemos empezar invirtiendo la afirmación de que partíamos en el párrafo anterior: un texto es lo que el -- receptor capta como tal; dice Lozano

"en los interlocutores de una comunicación, -- o en el lector de un texto, se da una competencia textual que les hace percibir como coherente un texto que pudiera en principio no serlo."(70)

Vamos a dejar algunos hechos que se desprenden de esta afirmación, sobre los que tendremos que volver más adelante, para fijarnos ahora en dos elementos que nos aparecen por primera vez en esta aproximación al texto que estamos haciendo: a) competencia; b) coherencia; en este apartado vamos a ocuparnos del primero y más tarde lo haremos del segundo, de todos modos, porque será necesario hacer -- referencia a la coherencia, podemos definirla de modo provisional,

sin hacer más precisiones, como las relaciones que se establecen - entre los componentes de un texto, en todos los niveles de éste.

2.2.2.3.1. Igual que sucedía con los dos niveles del texto la competencia es un término de procedencia chomskyana en Aspectos de la teoría de la sintaxis distingue el lingüista americano competencia de actuación en los siguientes términos:

"Haremos, pues, una distinción fundamental - entre competencia (el conocimiento que el hablante oyente tiene de su lengua) y actuación - (el uso real de la lengua en situaciones concretas)"(71)

Puesto que en la actuación habrá desajustes respecto de la competencia "arranques en falso", "desviaciones de las reglas", "cambios de plan", etc., el objeto de la lingüística será la competencia, pero, naturalmente, "captada" apprehendida, desde la actuación:

"Para el lingüista, como para el niño que - está aprendiendo la lengua, el problema es determinar con los datos del uso el sistema de reglas subyacentes que el hablante oyente domina y del que se vale en la actuación concreta"(72).

Christian Nique en su Introducción ... a la gramática generativa - define la competencia del siguiente modo:

"En cuanto a la competencia, la hemos definido como el conocimiento intuitivo que tenemos del mecanismo de la lengua. Según esto, a este mecanismo es a lo que se llama generalmente --- "gramática". Estudiar la gramática equivaldrá - entonces a construir un modelo de competencia, es decir, a hacer explícita esta gramática implícita que todo sujeto hablante posee"(73)

Para llegar de la actuación a la competencia, Chomsky utiliza el - concepto de "hablante ideal" que "se configura como una entidad teórica"(74). Para completar esta breve noción de la competencia tal y

como la plantea Chomsky, queda que nos ocupemos de algo fundamental y que se refiere a la "naturaleza del saber representado por la competencia"(75). Para Aguiar e Silva la competencia lingüística según Chomsky se define, principalmente, como "cognición innata" ... "conocimiento tácito"... "conocimiento inconsciente". La idea del innatismo es fundamental, y, junto a ella, y como su consecuencia la importancia que para Chomsky tiene la "creatividad",

"el hecho de que los niños, hacia los 5 ó 6 años, sean capaces de producir y comprender una cantidad infinitamente grande de enunciados con los que jamás se han encontrado antes" (76).

Esta creatividad es precisamente lo que no puede explicar la "teoría del aprendizaje" basada en el conductismo al que Chomsky se -- opone.

2.2.2.3.2. No parece que plantee graves problemas la aplicación del concepto de competencia, tal y como lo propone Chomsky, al texto o, al menos, creo que los problemas serían del mismo orden que los que pueden suscitar los dos niveles a que nos hemos referido -- antes: si no hablamos por oraciones, sino por textos, puede suponerse una competencia que nos permita entenderlos y producirlos, similar a la que actúa en la oración. De todos modos no es discutir los problemas de la competencia textual lo que nos corresponde hacer -- aquí, sino ocuparnos de otros más espinosos que ha suscitado la -- llamada competencia literaria, término generalizado por las "Poéticas generativistas". Cabe preguntarse por qué hablar de una competencia especial literaria y no buscar simplemente la respuesta a -- por qué entendemos textos y los producimos sean o no literarios. -- Creo que son dos los determinantes que han operado sobre la especificación de una competencia literaria, por un lado el hecho histórico de que la preocupación por el texto surgiera antes en los estudiosos de la literatura que en los lingüistas y por otro, más importante a mi juicio, esa especificidad del mensaje literario que ha preocupado a todos los estudiosos del tema, la literariedad que parece unánimemente admitida, aunque se hayan ensayado las más diver

sas explicaciones desde que quedó establecida por el formalismo. - Esa especificidad referida al problema de la competencia que ahora nos ocupa, es evidente en algo que ha llamado la atención de los estudiosos de lengua y literatura, se trata del hecho de que, entre los hablantes de una misma lengua, tan sólo unos pocos son capaces de producir textos que podamos calificar de literarios y no todos los entienden. Afirma Van Dijk:

"sin una gramática interiorizada de textos - literarios [los lectores] no podrían cotejar -- textos literarios, hacer abstracción de ellos - o 'recordarlos'. Tampoco podrían leerlos como un texto coherente o reconocerlos como literarios" (77)

creo que en ese "recognize them as literary" está la clave.

2.2.3.2.1. Aguiar e Silva en un trabajo dedicado a la competencia literaria, advierte de los riesgos que puede suponer el aplicar a "dominios disciplinares no lingüísticos", las propuestas y logros alcanzados en estas últimas, para afirmarlo se basa en las palabras del propio Chomsky:

"Para aquellos que desean aplicar los logros de una disciplina a los problemas de otra, es importante dejar muy clara no sólo la naturaleza exacta de los que se ha logrado, sino, lo que es igualmente importante, la limitación de lo que - se ha obtenido." (78)

Analiza después los trabajos más destacados en torno a la competencia literaria, y niega la posibilidad de su existencia, fundamentalmente por la imposibilidad de que esta competencia se base en - unos "universales" innatos, como propone Chomsky para la lingüística. Cuestión fundamental esta ya que, como reconoce el propio au--tor, Chomsky admite la posibilidad de poder extender la hipótesis de la existencia de una competencia "a otros campos del conocimiento y creatividad del hombre", ahora bien siempre desde el presupuesto del innatismo:

" [Chomsky] considera la faculté de langage sólo como una de las diversas facultades del - espíritu y (...) propone, incluso, (...), una "hipótesis innatista" general [general "innate hypothesis"] dentro de la cual encontrarían solución adecuada los problemas de la capacidad cognoscitiva y pragmática del hombre(...)" (79)

En el post-scriptum del capítulo dedicado a la competencia literaria insinúa Aguiar e Silva que sobre otras utilizaciones del término competencia que no presuponen el innatismo, parece gravitar - la acepción de "saber-hacer", anterior a la lingüística chomskyana y que utilizan muchos hablantes que ignoran por completo la existencia de la gramática generativa, pero añade que

"en el campo de los estudios lingüísticos y de los literarios (...) no es posible, ni admisible, ignorar la revolución lingüística chomskyana, los términos y conceptos que con ella - se han difundido e implantado, etc. Y, sobre todo, no es posible ni aconsejable, emplear designaciones a conceptos que deben su formulación directa o indirectamente (...) a Chomsky y a la lingüística generativa, con un significado e intensidad totalmente ajenos a la problemática generativista"(80)

A renglón seguido se refiere a la obra de Michael Riffaterre, Semiotics of poetry en la que el autor utiliza el término competencia en el "sentido inocente" de "la familiaridad del lector con los sistemas descriptivos, temas, mitologías de su sociedad y, sobre todo, con otros textos"(81).

Pero lo más importante del estudio de Aguiar e Silva, creo yo, es la negación que hace en torno a la posibilidad de construir una poética generativa. La negativa se basa en la inadecuación del concepto de competencia aplicado a la literatura. Los "pioneros" de la -- poética generativa, señalaron, -de un modo análogo a lo que sucede en la lingüística- que el objetivo de esta habría de ser la compe-

tencia, insostenible, según el autor que comentamos, esta última queda la poética generativa desorientada y sin objetivo.

Aguiar e Silva busca el apoyo de su "pesimismo" en el propio -- Chomsky que en una respuesta calificada por el profesor portugués de "lacónica" a una pregunta en torno a la poética generativa como disciplina científica afirmó:

"Todos esos trabajos son muy interesantes. Sólo que yo no he contribuido a ellos en modo alguno, ni me siento autorizado a hablar de -- ellos. No tengo ninguna 'competencia' sobre este asunto: es uno de los innumerables temas sobre los que no tengo nada que decir..."(82).

En conclusión para Aguiar e Silva:

"El idiolecto de cada texto literario representa el mensaje concreto posibilitado por 'mecanismos' específicos de semiosis literaria que están relacionados, sin duda, con 'mecanismos' de semiosis biológica y que comportan categorías lógicas de validez universal, pero que se constituyen, funcionan y actúan como fenómenos histórico sociales, de manera que sólo pueden ser adecuadamente descritos y explicados si se analizan en relación con la totalidad histórico social de la que forman parte"(83)

es decir, propone una sociopoética, que fuere cual fuere su base,

"será siempre inconciliable con la formulación de una poética generativa construida lógicamente como una teoría hipotética deductiva a partir de un concepto axiomático de competencia literaria de base chomskyana"(84)

2.2.2.3.2.2. En el mismo libro en que aparecen los trabajos de -- Aguiar e Silva que acabamos de comentar el autor español Francisco Abad Nebot mantiene la tesis contraria, es decir, posibilita la --

utilización del término competencia en los estudios literarios y, por tanto, posibilita también la formulación de una poética generativa.

La clave para la propuesta de Abad Nebot está en la posibilidad de una pluralidad para la competencia que documenta en textos del propio Chomsky extraídos de diversos trabajos del lingüista americano, algunos de fecha muy temprana, de ellos deduce Abad Nebot la siguiente conclusión:

"Todos estos textos, que hemos procurado escoger con atención, no resultan ociosos; enmarcan y dan sentido a la idea del saber lingüístico - como competencia técnica del hablante, competencia diversa según los distintos registros locutorios y diferenciada de emisor a emisor, una de cuyas variedades es la poética(literaria)."(85)

Recoge después algunos aspectos de la revisión del concepto de competencia y de sus posibilidades realizadas por Jean Jacques Thomas, en la que se destaca la idea de Chomsky expresada en Aspectos... y que nosotros hemos reproducido unas páginas antes, de que para llegar a los universales de la lengua hay que partir del uso que de ella hacen los hablantes, o mejor, de los "usos"

"Se trata, por tanto, de proponerse el estudio de los distintos usos observables (empíricamente dados) del idioma como productos derivados de la particular competencia lingüística puesta en juego en cada acto locutorio; en nuestro caso, de la competencia literaria que da lugar a la -- construcción de la obra poética."(86)

Como conclusión recoge Abad Nebot de Jean Jacques Thomas unas "hipótesis razonables en torno a un concepto generativista de la poética"; estas hipótesis son:

"- Las estructuras literarias se fundamentan en estructuras lingüísticas.

- La competencia poética no es una facultad ge

neral y necesaria, sino una aptitud aprendida.

- La competencia poética es una facultad derivada en relación con la competencia lingüística."(87)

También las aportaciones de T. Van Dijk le parecen suficientemente fundadas como para sostener la posibilidad de una poética generativa, que "una lectura interpretativa de los textos de Chomsky posibilita", aunque añade que "más en el espíritu que en la letra" (88).

La propuesta personal de Francisco Abad Nebot consiste en:

"postular, a la vista de los distintos registros de idioma (lengua familiar vs. lengua respetuosa, lengua literaria etc.), la existencia de dos clases de competencias, sustantiva y formal"(89)

denominaciones tomadas del propio Chomsky que habla de "universales sustantivos" y "formales"(90). Por analogía con el contenido que -- Chomsky da a estos términos, define ambas competencias del siguiente modo:

"proponemos llamar competencia sustantiva a la capacidad que posibilita a cualquier persona (...) el uso del lenguaje; competencia formal -- sería la diferente cualidad de esa competencia, distinta de hablante a hablante, y que hace que algunos de ellos sean capaces de codificar sus mensajes en más registros que otros. Así la competencia literaria resulta una de las competencias formales." (91)

2.2.2.3.2.3. Las dos propuestas que hemos revisado son opuestas, pero tienen en común el hacer hincapié en el lado estrictamente lingüístico, es decir, en plantear la recepción y producción de textos literarios desde el código fundamentalmente, es necesario que veamos también lo que las concepciones pragmáticas del lenguaje pueden aportar al problema. Afirmar García Berrio que se debe a Posner y su

acusación a Van Dijk "extensiva al palco presidencial de la poética moderna Bierrwisch, Dolezel, Levin, Zolkowski etc." (92) del olvido en sus formulaciones sobre la poética de los aspectos comunicativos del hecho literario, parece que este "palco presidencial" acusó el golpe y comenzó a poner atención en los componentes pragmáticos del texto literario.

De la mano de la pragmática se introdujo la idea de explicar la especificidad de lo literario a través de determinadas "convenciones" culturales y sociales. Interesa pues que veamos como plantea Jonathan Culler (93) el problema de la competencia literaria, puesto que lo hace desde esa idea del hecho literario como convención.

Para Culler

"Leer un texto como literatura no es hacer tá bula rasa de nuestra propia mente y acercarnos a él sin ideas preconcebidas, debemos aportarle -- una comprensión implícita de la operación del -- discurso literario que nos dice lo que hemos de buscar" (94)

así, aquel lector desconocedor de las convenciones en torno a la - lectura de obras literarias no podrá leer "se sentirá completamente desconcertado ante un poema" para Culler la prueba de la importancia de estas convenciones se demuestra en el tiempo que en las escuelas se dedica a la enseñanza de la literatura (95) o la distancia que hay entre un poema y su interpretación crítica (96).

Ese conjunto de convenciones es lo que el autor que comentamos denomina competencia. Junto a la competencia introduce también el concepto de "lector ideal" de textos literarios que define de un modo similar a como lo hace Chomsky con su "hablante ideal" y que hemos visto unas líneas antes:

"Naturalmente, el lector ideal es una construcción teórica y quizá la mejor forma de concebirlo sea como una representación de la noción fundamental de aceptabilidad" (97)

A pesar de que reconoce que es en la lectura donde mejor se ve

el funcionamiento de las convenciones, no quiere decir que el lector lo haga todo, la competencia es común a escritores y lectores y ambos tienen que funcionar en las mismas coordenadas:

"Para experimentar cualquiera de las satisfacciones de haber escrito un poema [el poeta] ha de crear un orden de palabras que pueda leer de --- acuerdo con las convenciones de la poesía no puede limitarse a originar significado, sino que -- además debe hacer posible para él y para los demás la producción de significado."(98)

A pesar de todo es la lectura fundamentalmente la que acapara -- la atención de este autor.

De todas las ideas que expone Culler en su trabajo sobre la competencia me interesa destacar una en particular. Para demostrar la existencia de esas convenciones propone la prueba del texto periódico que consiste en tomar una noticia y escribirla, sin cambiar el contenido, con el aspecto gráfico de un poema, un lector, ante ese aspecto formal, hará una lectura completamente distinta de la que haría si el texto se le presentara en la forma original. Más -- adelante y al comentar el libro de Williams Empson Seven Types of ambiguity se muestra partidario de las afirmaciones de este autor, aunque no parte de presupuestos estructurales, entre otras cosas -- porque

"siente muy poco respeto por la piedad poética de los significados están siempre presentes implícita y objetivamente en el lenguaje -- del poema y de este modo, puede ocuparse de las operaciones que producen significados"(99),

recoge después el comentario de Empson a un texto procedente de la literatura china y lo glosa afirmando que el poema se presenta como una

"estructura que hay que llenar y, en consecuencia, intentamos inventar algo, guiados por una serie de reglas formales derivadas de nues

tra experiencia de la lectura de poesía, que a un tiempo hacen posible la invención y la imposibilidad de límites."(100)

Entre las reglas destaca una, "el propósito de totalidad del proceso interpretativo: los poemas deben tener coherencia..."(101).

2.2.2.3.2.4. Sin pretender agotar el tema, ni mucho menos, hemos revisado algunos trabajos en torno a la competencia literaria.

El primero concluye en un tono pesimista y su autor nos pone -- "sobre aviso" de los peligros que entraña una poética generativa y lo poco claros que están todavía, a pesar de los muchos estudios existentes, algunos de los problemas que plantea. Para completar -- lo ya dicho por Aguiar e Silva podemos traer las palabras de Ignacio Bosque que como conclusión de un trabajo en torno al mismo problema --la posibilidad de la poética generativa-- afirma:

"De cualquier forma nuestra intención no era entrar a discutir si la 'poética generativa' es o no poética, sino tratar de demostrar que no es generativa, y de sugerir que tal vez no pueda -- serlo"(102).

El segundo, más esperanzado abre la posibilidad de que se puedan aplicar las aportaciones hechas al análisis literario desde los estudios de la poética generativa, aunque hay que señalar que tan sólo plantea la posibilidad sin entrar en más problemas. Me parece interesante la relación que establece entre la competencia formal y -- los registros de lengua, no sólo porque posibilita la existencia de una poética generativa, sino porque puede permitir situar el problema de la competencia literaria en el mismo nivel que se sitúan -- otros, es decir, el literario es tan sólo un registro de entre otros muchos en que se puede codificar un mensaje, y hay que encontrar soluciones comunes, aunque por su magnitud e importancia social, cultural, histórica y estética, los problemas que plantea el texto literario sean más complejos y, por ello, su tratamiento acabe siendo completamente distinto.

El tercer trabajo que se apoya, como hemos visto, en las aporta-

ciones de la Pragmática, al situar la competencia y la especificidad de la literatura en ese lugar parece que soluciona un problema fundamental ya que la competencia pragmática está explícitamente - admitida por Chomsky:

"en su libro más reciente Chomsky reconoce la necesidad de admitir la existencia de una competencia pragmática, que interactúa con la competencia lingüística (o gramatical)(...), construyendo ambas competencias los componentes del estado de conocimiento alcanzado (...) del hablante. Sin embargo esta interacción no implica, según Chomsky la pérdida de autonomía formal y sustantiva de la gramática..."(103)

sin embargo no solventa la cuestión fundamental que planteaba ---- Aguiar e Silva ya que las convenciones han de ser adquiridas, como se desprende de las alusiones a su aprendizaje en las aulas que hace el autor. Pero las aportaciones son fundamentales porque hay que reconocer que es muy importante poner de relieve el papel de las - convenciones y sobre todo, el enorme peso de otros textos cuya incidencia en el hecho literario nos ha surgido ya muchas veces a lo largo de estas páginas.

Se puede decir, pues, que soluciona algunos problemas, pero no - todos y al menos uno de los que deja en el aire es esencial y merece ser atendido ahora aunque sea brevemente.

Si observamos la idea que hemos destacado del resto de la exposición de Culler y que se centra en el poema como estructura "vacía" que hay que "llenar" de significado, son ayuda de las "convenciones" de "lectura" podemos plantearnos una pregunta, a mi modo de ver esencial: ¿quiere decir esto que para Culler y también para Empson no - es necesario que el texto sea coherente porque esa coherencia depende de la competencia del lector?

Esta pregunta nos conduce a varias reflexiones, por ejemplo, podemos pensar que existen textos en los que no hay plan textual, ni están motivados por intención comunicativa alguna, tendrían que ser literarios necesariamente ya que no es posible pensar en una conver

sación en la que esto suceda, y en su lectura funcionarían las con venciones poseídas por el lector, este sin duda es un caso extremo, no imposible, pero extremo, para el que habría que pensar en una - computadora que escribe poemas y no en un autor. Pero también se - puede pensar en un texto en que hay una intención comunicativa glo balizadora, un plan textual, y hasta un sentido unívoco por parte del autor, pero que no es percibido por el receptor (lector) de la misma manera que lo proyectó el emisor (escritor). Para explicar - esta posibilidad que, quizá se da con frecuencia en el mensaje li terario, tendremos que pensar en una especial situación de comuni cación para la literatura o una especificidad a nivel pragmático co mo piensa García Berrio

"la perspectiva usual pragmática del acto - literario poético, como acto de expresión de - la comunicación 'estándar', que bastan a pecu-- liarizar a aquél poderosamente en relación a - éstos." (104)

La primera diferencia que anota el autor es la "ausencia del re ceptor" y "la mediatez o distancia de su respuesta respecto a las propuestas en el acto comunicativo 'estándar'", no hay diálogo "la lectura es una metáfora de respuesta" (105). Lázaro Carreter nota también esta peculiar circunstancia de la comunicación literaria, así, cuando habla del emisor (autor) dice de él:

"Es un emisor distante, con quien el desti- nuario no puede establecer diálogo, para in-- quirir, corregir o cambiar los derroteros del mensaje. Este es el único objeto de comunica-- ción entre autor y lector u oyente: está entre ellos como un hito, para que, en todo caso, se hable sobre él" (106)

Para García Berrio la prueba de la lectura como metáfora de res puesta está en las lecturas plurales que mantienen algunos críticos y a las que ya nos hemos referido en otro lugar. Por esa especial situación comunicativa -la imposibilidad de inquirir o rectificar- se potencia la creatividad del lector, y posibilita la multiplici-

dad de lecturas que a veces podrán incluso alejarse mucho de la -- "intención" del emisor-autor y que, según García Berrio, se harán "según presupuestos distintos de capacidad o interés"(107). Como -- apunta Culler este es el campo de operaciones de las convenciones y yo creo que, sobre todo, del conocimiento de otros textos. Dice Barthes:

"Ese 'yo' que se aproxima al texto es ya una -- pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente perdidos (cuyo origen se pierde). Objetividad y subjetividad son ciertamente fuerzas que pueden apoderarse del texto, pero son fuerzas que no tienen afinidad con él. La subjetividad es una imagen plena con la que se supone que sobrecarga el texto, pero cuya -- plenitud, amañada, no es más que la estela de -- todos los códigos que me constituyen...."(108).

Podemos pues imaginarnos el texto literario como un campo magnético, creado por la tensión significativa de dos polos opuestos, -- por un lado la univocidad y por el otro las infinitas lecturas y -- ambos actúan de tal manera que posibilitan las lecturas múltiples por un lado y la limitación de ellas por otro, y, también, podemos pensar en un autor, porque la idea expuesta no es excluyente, que, conociendo la posibilidad de esta tensión, se complazca en crearla.

La importancia que estamos dando al conocimiento de otros textos en la creación y recepción de textos literarios y su utilización, no supone oponer al texto "cerrado", a que nos hemos referido en varias ocasiones, al texto "abierto", entramado de otras lecturas, creo que todos los elementos que forman un texto, procedan de donde procedan, forman un todo (109) aunque es evidente que el lector que reconozca la procedencia del texto imbricado, si lo hubiere, o la tradición literaria en la que el texto se integra, haga -- una lectura más rica y que, a su vez, el escritor quiera aportar in formación suplementaria con la inclusión de textos procedentes de otros textos o con situarse dentro de determinada tradición literaria, aunque sea para "traicionarla", para desautomatizar algún tó-

pico. Y prueba de todo esto puede ser el que un lector desconocedor de la implicación de un determinado texto con otro pueda interpretar, leer aquel sin contar con éste, aunque esté sujeto a un mayor riesgo de las lecturas que Lázaro Carreter llama "aberrantes"(110).

Estamos, pues, ante otro campo de tensiones esta vez creado por una doble capacidad del texto de ser a la vez "poroso", abierto, y cerrado, "unidad" que remite a sí misma.

Si como hemos visto, la lectura es una "metáfora de respuesta", la comunicación es, según Lázaro Carreter, centrífuga

"El escritor, pues, rompe el silencio tal -- vez con la misma necesidad comunicativa con que un viajero lo hace en el departamento de un --- tren, pero de modo bien extraño. Porque no tiene interlócutor, ni puede aspirar, por tanto, a convertirse en receptor. Su comunicación es centrífuga, y no espera respuesta, sino acogida."(111)

Pero volvamos a nuestras consideraciones en torno a las convenciones literarias y la competencia pragmática en literatura; además de la especificidad, ya señalada, hay que añadir dos cosas más en las que se fija García Berrio: a) la insuficiencia de las convenciones es evidente en el hecho de que por mucho alarde tipográfico que se haga al intentar presentar el contenido de un tratado de botánica como si fuera un poema, incluso cambiando las portadas y presentando el libro como obra literaria difícilmente lo consideráramos como tal; b) todo, según el autor que comentamos, parece inclinarse en favor de la literatura como "práctica de la excepción". La mejor prueba es, para García Berrio, la incapacidad de muchos lectores, bien dotados como tales, de responder en los mismos términos al mensaje literario. Como decíamos al principio sólo unos pocos pueden producir textos que puedan llamarse literarios. Lázaro Carreter después de analizar la etimología del término autor dice

"La etimología(...)apunta hacia un emisor especialmente cualificado, que no puede identificarse con el hablante ordinario"(112).

García Berrio advierte que reconocer esta evidencia no es caer en el mito de la inspiración, creo que tampoco en la obra como hecho único que responde, ella sola y no todas las de su clase, a la excepción. Ante estos hechos advierte, y tendremos que volver sobre ello:

"el mismo hecho de hablar y pretender la existencia de una lengua de la poesía traduce -- otra intuición no menos certera y es la condición sistemática(...)de la práctica lingüística/ /literaria/poética."(113).

Con estas ideas como base podemos entender que García Berrio se refiere a la competencia literaria del siguiente modo:

"Por lo que respecta al 'acto de habla' literario en el ámbito del emisor, la peculiaridad -- pragmática de su comportamiento la define el hecho de que este es siempre consciente de que se mueve en el dominio de un plus excepcional. El creador poético excita la sorpresa del receptor dentro de los márgenes perfilados por una cierta tolerancia del sistema general de la lengua. La sagaz conciencia por parte del emisor-creador de la naturaleza diferencial y del último -- límite posible al mensaje poético respecto a la viabilidad comunicativa del 'estandar' determina en gran medida la competencia poética del emisor-poeta. Dicha competencia queda así establecida y se realiza con una práctica consciente de la excepción comunicativa del 'estandar'.

En lo que respecta al receptor, la participación de la competencia literario o poética se -- realiza igualmente en términos de captación del mensaje bajo la conciencia de comunicación excepcional"(114).

García Berrio reconoce que esto que él denomina "segunda compe-

tencia" es muy diferente de la lingüística, la prueba es esa incapacidad de respuesta de idéntica índole por parte del lector al — mensaje literario a que ya nos hemos referido y acaba relacionando lo literario con el "segundo significado" de los significantes lingüísticos.

"Nos consta ya explícitamente que la práctica de la excepción poética se realiza en virtud de la condición excepcional de segundo significado que alcanzan los significantes lingüísticos al modelizarse como significantes poéticos" (115)

Así pues, grandes aportaciones de la pragmática, pero que no pueden erigirse en exclusivas, igual que ya vimos también que con sólo el análisis del código en el circuito de comunicación no era suficiente para explicar el texto literario que, si algo nos va mostrando, es su complejidad e innumerables conexiones con hechos muy diversos.

Al plantearnos las fronteras del texto desde el punto de vista del receptor hemos llegado al concepto de competencia literaria y con él a diversas maneras de considerar lo literario, no es nuestra intención entrar en polémica sobre este punto, como ya he apuntado en otras ocasiones; tan sólo se trata de aprovechar hallazgos que nos permitan atender mejor los problemas de los textos literarios y más concretamente poéticos.

2.2.2.4. Si atendemos al circuito completo de la comunicación para una aproximación al texto, como proponíamos antes, es evidente — que tendremos que tener en cuenta la situación en que la comunicación se produce, a este respecto apuntaba Malinowsky que "las emisiones lingüísticas (utterances) eran producidas y comprendidas sólo — dentro de un contexto dado de la situación" (116), es decir, un texto muy claro producido en una situación concreta puede resultar ambiguo, e incluso incomprensible, fuera de ella.

Pero el término contexto hoy de plena actualidad tiene un alcance muy diverso según los diferentes autores, y plantea serios problemas para su estudio. Para Lozano

"...es, sin duda, uno de los problemas más -
intrincados por las diferentes y encontradas po-
siciones de las distintas escuelas y teorías, -
por la ambigüedad de su definición etc., que se
puede plantear en una semiótica textual"(117)

Es, pues, necesario que, sin pretender agotar el tema -tal y co-
mo hemos hecho en los anteriores apartados- nos planteemos brevemente
algunas cuestiones en torno al contexto, sobre todo referido al
texto literario.

Un excelente punto de partida puede ser el trabajo de Coseriu --
"determinación y entorno"(118). Comienza Coseriu por plantear la ne-
cesidad de una lingüística del hablar, dentro de la que se inscri-
be, como unidad, el texto, como ya hemos visto, pero también apunta
que en una lingüística del habla no todo ha de ser lengua, -enten-
diendo lengua en el sentido saussuriano- habrá necesariamente otros
elementos que podemos denominar extralingüísticos, llega así a la
definición de contexto:

"Constituye contexto del hablar toda reali-
dad que rodea un signo, un acto verbal o un dis-
curso, como presencia física, como saber de los
interlocutores y como actividad"(119)

A continuación propone una división de este contexto: "Pueden -
distinguirse tres tipos de contexto: el contexto idiomático, el ver-
bal y el extraverbal" a su vez subdivide este último en: "físico,
empírico, natural, práctico, histórico y cultural"(120). Hay que --
hacer notar que el alcance del concepto de contexto es más amplio
que aquel con que hemos comenzado la exposición, se sale de los lí-
mites de la situación de comunicación, aunque también la incluye.

Para García Berrio el concepto actual de contexto, importantísi-
mo para las gramáticas textuales, no difiere mucho del tradicional;
tan sólo se han hecho algunas precisiones que conducen a una prime-
ra división que distingue entre: co-texto y contexto. Esta distin-
ción es "muy frecuentada por los cultivadores de la lingüística tex-
tual" y más adelante afirma:

"la distinción entre co- y contexto ha aportado una nota novedosísima y absolutamente necesaria para cualquier discusión lingüística, claro que en grado infinitamente superior en una gramática del texto"(121).

En una primera aproximación podemos definir el co-texto como las relaciones internas que se establecen entre los distintos componentes de un texto, y contexto como las relaciones establecidas entre el texto y el orden social, cultural, histórico, comunicativo etc.

El co-texto viene a coincidir con el contexto verbal de Coseriu ya que éste es

"el discurso mismo en cuanto 'entorno' de cada una de sus partes(...)no sólo lo dicho antes, - como precisaba Bally,(...) sino también lo dicho después, en el mismo discurso"(122)

En cuanto al contexto podemos relacionarlo con el contexto extraverbal de Coseriu que este autor define como aquel que

"está constituido por todas las circunstancias no-lingüísticas que se perciben directamente o son conocidas por los hablantes"(123)

la novedad del contexto tal y como lo entiende García Berrio está en hacer mayor hincapié en la implicación lingüística de los elementos que lo constituyen, el contexto responde "a la necesidad de constatar como relaciones del contexto lingüístico a las establecidas en el orden social, histórico, religioso, comunicativo etc., -- del texto"(124). La incidencia sobre diversos aspectos lingüísticos es evidente ya que puede influir en hechos tan importantes como el de la selección del léxico.

Es necesario advertir que esta definición de García Berrio se basa en el modelo lingüístico textual propuesto por Petöfi (TesWest) (125) que, a pesar de las transformaciones que ha ido sufriendo durante los años de su elaboración, aún no concluida del todo, se ha mantenido en las mismas ideas teóricas:

"En su diseño global de una teoría de los -- textos verbales, en el curso de estos años ha -- permanecido constante el intento de construir -- una teoría semántica de los textos verbales que sea capaz de explicar los dos aspectos del texto: los aspectos co-textuales (internos al texto, intraverbales) y los aspectos con-textuales (externos al texto, extratextuales)..."(126)

Además, según Bernárdez, el modelo de Petöfi quiere dar cuenta "tanto de la síntesis como del análisis: tanto de explicar la producción del texto como su comprensión"(127).

Precisamente esta implicación lingüística del contexto que hemos señalado le lleva a Petöfi a distinguir entre un contexto que abarca la dimensión semántico-extensional y un contexto pragmático; esta diferenciación, que no admiten algunos estudiosos del texto, supone que, como señala García Berrio, sea necesario distinguir tres aspectos dentro del concepto de contexto, labor que realiza Petöfi en -- "Vers une théorie partielle du texte":

"a) El término contexto puede interpretarse en su sentido más extenso como el contexto extralingüístico de una lengua natural, es decir, el cuadro socio-físico en el cual la lengua natural en cuestión es utilizada.

b) El término contexto puede interpretarse, -- además, como el contexto de comunicación extralingüístico de una expresión verbal.

c) En el sentido más restringido de la palabra, se puede interpretar el término contexto -- como el contexto verbal de una expresión verbal"(128),

las dos primeras acepciones separan lo que corresponde a la semántica extensional y a la Pragmática.

Para un modelo de lingüística textual completo, es decir, que -- tenga que dar cuenta de todos los textos posibles escritos y hablados todo lo que abarque el contexto pragmático es fundamental; en -- la literatura, sin que sea desechable su incidencia, es menor, o --

cuanto menos, distinta, ya que, como señala Lázaro Carreter, en el acto de la lectura el mensaje literario es "utópico" y "ucrónico" (129), está fuera de lugar y de tiempo, es el lector el que crea - una "situación de lectura" mientras que el autor tiene que contar con que su obra se dirige a un interlocutor inexistente, o mejor, no presente en el momento de la emisión y que puede llegar a la lectura una vez transcurridos algunos años, a veces siglos. Me parece que esta especial situación de comunicación potencia la importancia de ese contexto que abarca la semántica extensional que, si puede - ser importante en cualquier texto-conversación, es fundamental en los que calificamos de textos literarios. En el TesWest actúan tres componentes: gramática del texto, semántica del mundo y léxico. Para este apartado nos interesa considerar el segundo.

Según la exposición que hace del modelo E. Bernárdez la gramática del texto tiene un carácter "sintáctico-semántico intensional" (130) mientras que la sistemática del mundo tiene un carácter extensional, es decir, se trata de la semántica extensional a que antes nos referíamos. Su finalidad es, según palabras de Petöfi,

"...integrar, por medio de la representa---
ción intensional del texto, cada texto indivi-
dual en cada uno de los modelos de mundo posi-
bles, en tanto que extensiones dependientes de
un contexto dado." (131)

Todo esto quiere decir que, con la semántica extensional, el modelo de Petöfi parte de la existencia posible de diversos mundos - que pueden no ser objetivos, "reales"; como señala Bernárdez, es - importantísimo para los estudios literarios ya que el modelo de Petöfi integra textos que se refieren a mundos "distintos al normal". En las consideraciones finales del artículo dedicado por Petöfi al estudio de la estructura gramatical del texto señala claramente el lugar de ésta y de la semántica del mundo, así como sus relaciones:

"el componente gramatical (TGrC) puede tam-
bién funcionar independientemente dentro de la
TesWest y proporcionar una descripción lingüís-
tica completa de los textos de lengua natural.

El cometido exclusivo del componente de semántica del mundo (WSeC) consiste en asignar "denotata" apropiados ("mundos" como interpretaciones) a las representaciones construidas por el componente gramatical" (132)

Esta incidencia de la semántica extensional en los componentes lingüísticos del texto, ampliamente reconocida por Petöfi al incluirla en su modelo, me parece que se puede relacionar con una su gerente observación hecha por Coseriu, cuando al referirse precisamente a la expresión escrita y sobre todo a textos literarios, afirma que:

"...la lengua escrita no dispone en absoluto, o sólo dispone parcialmente, de ciertos entornos (como por ejemplo, el ambiente, la situación inmediata, el contexto físico, el empírico y el práctico), y, por lo tanto, en la medida en que los necesita debe crearlos mediante el contexto verbal" (133)

Es decir, aquello que alguien ha sugerido; la literatura no se caracteriza tanto por el uso de imágenes, sino por crear mundos -- imaginarios.

En nuestro acercamiento al concepto de contexto me parece que -- ha quedado clara su importancia. Un poco olvidado o al menos no -- considerado en toda su extensión en la época más rigurosa del estructuralismo, es hoy recuperado sobre todo en los estudios preocupados por el texto.

Queda clara su importancia en la literatura para definir términos como "realismo", "literatura fantástica", etc., pero también en un análisis de lengua poética y sobre todo en lo que concierne a -- las metáforas y otras figuras similares que nos va a interesar especialmente en este trabajo.

Tan sólo me queda hacer una observación en torno al alcance del término contexto y es incluir dentro de su estudio la propia tradición literaria, así García Berrio, que se basa en el modelo de Petöfi como ya hemos visto, al revisar la aplicación literaria de la lingüística textual como una de las tareas de "mayor urgencia" de

esta última, señala:

"Normalmente se aboga sólo por la integración en lo que se refiere al contexto semántico extensional, o bien al social o cultural. - Se ha olvidado con demasiada frecuencia que el contexto más evidente y activo en la formación de textos artísticos es el literario" (134).

Su intención no es otra que "definir el texto dentro de la tradición literaria" (135).

3. La Metáfora

3.1. Una buena parte de lo que hemos visto hasta aquí se ha encaminado al análisis de los componenets de una posible definición de -- texto con el fin de que éste nos fuera mostrando sus propiedades, -- nos toca empezar esta tercera parte del presente capítulo con el más importante de todos ellos que quedó tan sólo esbozado en las páginas anteriores: se trata de la coherencia, "el término clave en la definición y delimitación textual" (136). Prácticamente todos los investigadores del texto coinciden en señalar la coherencia como principal responsable de que la suma de varias oraciones pueda denominarse texto; más complejo es precisar en pocas palabras qué debemos entender por coherencia de un texto. Según Van Dijk

"La noción de coherencia no está bien definida, sin embargo, y, por tanto, requiere explicación. Intuitivamente, la coherencia es -- una propiedad semántica de los discursos, basada en la interpretación de cada frase individual relacionada con la interpretación de -- otras frases" (137)

Con más precisión, según recoge García Berrio de este mismo autor, "un discurso es coherente si para cada una de sus sentencias, las -- sentencias previas son relevantes" (138)

Abundando en estas aproximaciones a una definición que nos pueda

servir de punto de partida se pueden traer las palabras de un sociólogo, Sacks, que cita Lozano, en torno a la posibilidad de entender una sucesión de oraciones como texto:

"Si la primera de las oraciones puede ser ---
oída (interpretada) como la causa de la segunda,
oígala de ese modo"(139)

Ahora bien la coherencia de un texto descansa en elementos muy diversos que hacen que su definición y consideración varíe según la perspectiva que se adopte para su análisis, y por supuesto, no es un "descubrimiento" de las gramáticas textuales(140). Los elementos que ponen de relieve la coherencia de un texto en su nivel superficial lineal, fueron notados ya en las gramáticas secuenciales, por ejemplo en los análisis de conjunciones, pronombres, artículos, tiempos verbales, etc. en que era necesario salir de la oración y acudir al texto para explicar su comportamiento. Algunos autores sitúan en estos elementos la responsabilidad de estructuración del texto, así por ejemplo para Harweg son los pronombres los que constituyen el texto como tal (141) mientras que desecha todos los demás elementos como no formalizables.

Todas estas observaciones han sido recogidas y ampliadas por la lingüística textual, se puede decir que el punto de partida es observar la reiteración, la recurrencia de elementos como una marca de coherencia textual, por ejemplo, la pronominalización es un caso de -- reiteración camuflada: algo que ya se ha dicho se repite en el texto por medio de un pronombre; y la nómina puede ampliarse. Según García Berrio(142) la presencia de un personaje o de un lugar en una novela determina que esta sea de "personaje" o de "lugar", de acontecimiento si es otro el elemento que se repite. También son manifestación de la coherencia para este mismo autor fenómenos que se pueden agrupar "bajo el epígrafe general de paráfrasis", fundamento a su vez "en un recurso lingüístico de más extensión y vigencia en la gramática textual de superficie, la correferencia"(143), por supuesto la sinonimia que nos permite nombrar el mismo referente con términos distintos.

Pero, si es evidente ver como un texto "progresas" en la superficie, no es este el problema fundamental que tiene que resolver el --

estudio de la coherencia textual, sino otros que tienen lugar en niveles más profundos y que parecen ser los responsables verdaderos de que cualquier conjunto de frases no sea un texto. Dice Van Dijk, a propósito de las preguntas de Katz y Fodor, que son criticables e insuficientes las teorías que proponen considerar al texto como una larga oración

"cuyas frases profundas se ligan pronominal o componencialmente, porque (...) tan sólo bajo de terminadas condiciones podemos reescribir T -- (texto) como un conjunto de oraciones, ya que todo conjunto (estocástico) de oraciones no constituye necesariamente un texto" (144).

y según María Elisabeth Conte:

"La coherencia textual no se busca simplemente en la sucesión (unidimensional) lineal de -- los enunciados, sino que se busca en una ordenación jerárquica (pluridimensional)" (145).

Esto quiere decir que la atención de los estudiosos del texto se ha ido desplazando de la superficie de éste a niveles profundos para encontrar allí la razón última de la coherencia textual.

3.1.1. En "Aspectos de una teoría generativa del texto poético" T. A. Van Dijk, para realizar el estudio del texto, proponía distinguir entre micro-estructura y macro-estructura:

"Las reglas macro-textuales actúan sobre todo en textos narrativos y en menor medida en su aspecto temático en los textos poéticos breves, mientras que las (complementarias) micro-estructurales tienen su campo de acción especialmente en el nivel de las oraciones" (146).

Es evidente que las reglas de la macro-estructura pueden entenderse según estas palabras como aquellas globalizadoras del texto.

En el mismo trabajo adopta los conceptos de estructura superficial y profunda, según el modelo oracional de la gramática generativa:

"... nos estamos refiriendo a la estructura profunda y a la estructura de superficie (de una oración). Dos partes de la gramática darán cuenta respectivamente de ellas: una la base (parte propiamente generadora y formadora); otra, la transformacional. Creemos que es posible establecer con igual claridad esta misma distinción en el texto..."(147).

Una vez establecidos estos conceptos intenta encontrar los "elementos estructuradores" en cada nivel posible del texto (fonético, sintáctico, semántico). Para ello propone como "condición primordial de la coherencia del texto" un "símbolo complejo E" que opera en cada uno de los niveles señalados (E fon, E sint, E sem)(148). Por ejemplo, en un poema, en el nivel fonético, la reiteración de un sonido a lo largo de una estrofa puede actuar como un elemento del E fon, cuya función sería limitar "la selección de los elementos básicos que deben incrustarse en la estructura sintagmática de la serie pre-terminal de la derivación, funcionando en cierto modo como un filtro" (149), de tal forma que este símbolo complejo E viene a ser "un componente transformacional de la derivación del texto poético"(150).

En cuanto al E sem, con apoyo en los estudios de Greimas, supone que

"consiste en una configuración de rasgos elementales de significación (semas o clasemas según Greimas, semantic markers o semantic features según la terminología americana)"(151)

La reiteración de semas puede ser, pues, la responsable de la coherencia textual al formar isotopías, término tomado de Greimas sobre el que tendremos que volver, el sema que se repite a lo largo de un texto "de una manera significativa" es el que da lugar a la isotopía temática".

"... Los semas (o clasemas) que se repiten en un texto (...) pueden estructurarlo de un modo

particular. Se les llamará semas temáticos o simplemente temas: son elementos abstractos que -- constituyen una temática abstracta en la estructura profunda del texto"(152).

Lo que más nos interesa del trabajo de Van Dijk son los términos que incorpora, ya que han sido tomados por numerosos investigadores de la lingüística textual. Así, según Lozano, la macroestructura -- es concebida por el lingüista holandés "como la estructura abstracta subyacente o forma lógica de un texto que constituye la estructura profunda textual"(153), mientras que las relaciones interfrásticas constituirán la micro-estructura, naturalmente la coherencia no se da sólo en la micro-estructura, sino también en la macro-estructura. Algunos autores distinguen la coherencia en ambos niveles con dos términos: hablan de cohesión superficial, mientras reservan el nombre de coherencia para el nivel profundo. Ya veremos que la diferencia entre cohesión y coherencia tiene más alcance que éste de -- distinguir las relaciones de componentes en los dos niveles del texto.

Van Dijk no soluciona por completo los interrogantes en torno a la coherencia de un texto, el problema para los autores que operan con los dos niveles textuales es precisamente el de las reglas de transformación. Las reglas que rigen el paso desde el nivel profundo a la superficie se plantean según García Berrio más como un "desideratum" que como una realidad (154). La propuesta de este autor es el que llama "principio de la isomorfía lingüística" que consiste en suponer que la organización

"de nuestros productos humanos comunicativo-verbales se realiza según un proceso de expansión cuantitativa que, sin embargo, respeta escrupulosamente la estructura de la célula lingüística elemental"(155).

3.1.2. Para intentar introducir un poco de claridad en ese proceso todavía mal conocido que conduce del nivel profundo del texto a su manifestación superficial lineal me parece interesante presentar

el planteamiento que del problema de la coherencia textual hace E. Bernárdez.

El punto de partida de este autor es considerar que, fenómenos como los que hemos mencionado hasta ahora: sinonimia, pronominalización, etc., y otros que él mismo analiza en el capítulo de su libro que dedica al tema, (156), no pueden confundirse con ésta, sólo son su manifestación,

"el texto no es coherente porque las frases -- que lo componen guarden entre sí determinadas -- relaciones, sino que estas relaciones existen -- precisamente por la coherencia del texto"(157).

Así la distinción que antes mencionábamos entre coherencia y cohesión (Salomón Marcus) y otras similares, como la de textura y cohesión (Halliday), lo que realmente quieren que entendamos es la -- "coherencia/textura" como propiedad intrínseca del texto y la cohesión como la manifestación de esa propiedad; así aparecen definidos ambos términos en una cita de Marcus que reproduce E. Bernárdez.

"Coherencia significa (...) una cierta capacidad de actuar como unidad, mientras que cohesión se refiere a la existencia de conexión entre las diferentes partes. La coherencia es de -- naturaleza más bien semántica, nos remite a un -- cierto significado global del texto; la cohesión parece dominada por aspectos sintácticos y relacionales entre los componentes. Sin embargo sería imprudente y simplista considerar la coherencia como un fenómeno exclusivamente semántico, y la cohesión como exclusivamente sintáctica"(158)

García Berrio, apoyándose en Dressler y Bellert llega a una definición muy similar a la que acabamos de exponer:

"La coherencia o congruencia de un texto es una noción o resultado lógico-comunicativo, una propiedad de la sustancia textual que, a nivel de la forma textual, se traduce en el conjunto de mecanismos lingüísticos de cohesión" (159)

Si tenemos en cuenta que E. Bernárdez era uno de los autores --- que vimos que hacían depender la definición de texto de la "intención comunicativa" del hablante, lo que suponía, a su vez, integrar el lenguaje en la teoría de la actividad, no es extraño que, acorde con este planteamiento inicial, sitúe la coherencia en los niveles profundos del texto y señale que su carácter sea "básicamente" pragmático:

"la coherencia es un fenómeno pragmático que, por tanto, "interviene" ya antes de la estructuración propiamente lingüística del texto"(160)

Quiere decir que en el nivel profundo del texto predomina el componente pragmático mientras que, según nos acercamos a la superficie, van cobrando fuerza los semánticos, sintácticos y fonológicos, por este orden, sin que esto suponga que ninguno se anule.

Como señala el autor que comentamos, no quiere decir que la coherencia haya de confundirse con la intención comunicativa, pero sí depende de ella.

"Esta [la intención comunicativa] se desarrolla en un "plan" del texto que, a continuación - llegará a manifestarse verbalmente por medio de determinadas operaciones"(161).

Podemos decir que ese plan global que "prograsa" hasta la manifestación superficial es el responsable de la coherencia, por eso, como afirma Bernárdez, "la coherencia es una propiedad del texto pero es también un proceso"(162), es

"algo que se va desarrollando desde el momento mismo en que el hablante decide producir un - texto, y que llega hasta su estructuración superficial"(163).

Pero, como hemos dicho, lo más difícil es averiguar como se efectúa ese desarrollo, ese "progresar". E. Bernárdez señala en principio tres momentos para el proceso:

"a) el hablante tiene una intención comunicativa,

- b) el hablante desarrolla un plan global que le permitirá, teniendo en cuenta factores situacionales, etc., conseguir que tenga éxito su texto, es decir, que se cumpla su intención comunicativa;
- c) el hablante realiza las operaciones necesarias para expresar verbalmente ese plan global, de manera que a través de las estructuras superficiales, el oyente sea capaz de reconstruir e identificar la intención comunicativa inicial"(164).

La prueba de que hay que recorrer estos tramos del proceso para llegar a la manifestación del texto es la existencia de mensajes -- mal formados por errores que dependen de cada uno de ellos.

El proceso, dividido en tres partes, es todavía muy simple y el autor precisa que "hay que distinguir a su vez diferentes niveles" (165) y con el apoyo de diversos autores, señala una división del -- plan global en "subtextos" y, a su vez, éstos en frases. En la manifestación verbal es importante señalar que

"no debemos pasar (por las vías intermedias -- que sean) del plan global a las oraciones superficiales, sino a estructuras proporcionales abstractas que un mecanismo "gramatical" específico deberá traducir a oraciones superficiales"(166).

En cuanto a los "subtextos", "mantienen la coherencia dentro de sí y con los demás, en tanto que participan de la coherencia previa del plan global"(167). Observa después que esa coherencia se manifestará a través de "fenómenos de tipo semántico"(168).

Con todo lo observado se pueden precisar más los eslabones de -- la cadena que modula la coherencia textual y la manifiestan con fenómenos de cohesión. Afirma E. Bernárdez que

"no es posible establecer una diferencia tan -- jante entre pragmática, semántica y sintaxis en el proceso de la coherencia textual. Esta es inicialmente pragmática, pero a continuación pasa a

manifestarse en términos semánticos (conservación del tema, continuación de cadenas nominativas, progresión temática, etc.) y, paulatinamente, según nos acercamos a niveles más superficiales, con medios sintácticos: así la coordinación en el sentido tradicional es parcialmente semántica y parcialmente sintáctica, la sustitución pronominal es ya más típicamente sintáctica, hasta llegar a la coherencia fónica, por ejemplo, en la entonación" (169)

El camino que ha de recorrer el receptor es el inverso, un camino, pues, de ida y vuelta que debe contemplar cualquier modelo lingüístico y que ya vimos que, por ejemplo, Petöfi tenía en cuenta. - Así, la distinción coherencia/cohesión es, como dice E. Bernárdez - "metodológicamente de gran importancia", pero son "dos aspectos del mismo fenómeno" y añade:

"coherencia hace referencia al proceso de estructuración del texto por el hablante, mientras que "cohesión" se refiere a la interpretación -- del texto" (170)

es decir, el resumen del doble camino: el autor tiene que construir un texto con coherencia que irá manifestando en la cohesión de los distintos componentes, captada esta por el oyente podrá llegar a -- descubrir aquélla, llegar al plan global y, en suma, si el mensaje ha tenido éxito, la intención comunicativa quedará satisfecha.

Igual que en las páginas que dedicamos a la competencia tuvimos que referirnos en repetidas ocasiones a la coherencia, ahora, al plantearnos ésta, necesitaremos de aquélla.

E. Bernárdez concluye con unas consideraciones sobre la competencia textual para decir que se aproxima a la "competencia comunicativa" (Dell Hymes):

"se trata de los conocimientos que permiten al usuario de la lengua la elaboración y comprensión de textos coherentes en un contexto extralingüístico específico. En consecuencia, es mu--

cho más compleja que la "competencia lingüística" del generativismo" (171)

y ello por incluir factores pragmáticos.

Me parece una importante observación porque como quedó insinuado en 2.2.2.3., la denominada competencia literaria tiene su lugar en esta competencia textual, porque, como ya vimos también, el texto literario es sobre todo texto, con toda la complejidad que corresponde por ser tal y por poder ser calificado de literario.

El esquema que E. Bernárdez desarrolla no resuelve el problema de las reglas de derivación, pero supone y explica con toda claridad la existencia de diversos tramos en el proceso, construye una cadena con eslabones que, si no sabemos bien cómo se unen, sí nos permite situar, creo que más adecuadamente, los diversos fenómenos que concurren en el texto, asignarles un lugar en un camino todavía oscuro. De estos fenómenos, a nosotros nos interesan los más propiamente semánticos en los que se incluyen la permanencia del tema y las cadenas léxicas, porque es posible que aquí se pueda empezar a explicar la metáfora y otros importantes rasgos que tradicionalmente han caracterizado a la lengua poética, sin perder de vista que este nivel será fundamentalmente semántico, pero también parcialmente pragmático y sintáctico.

3.2. Como hemos visto en el párrafo anterior, para llegar a una comprensión de la metáfora y otras figuras -posiblemente todas las que se denominan tropos- hay que acudir a la semántica, puesto que éste es el componente que predomina en ellas, aunque no en exclusividad, como ya ha quedado dicho también. Por otra parte, la asociación de la metáfora a la semántica es tradicional; dice J.L. Tato -que esta vinculación, de la que se puede cuestionar "su grado de validez", se puede considerar un aserto,

"que es ya hoy no sólo un tópico sino un presupuesto básico de la reflexión sobre el tema - (como lo es la existencia del subconsciente en la investigación psicológica)" (172)

Ahora bien, hay un grave problema del que se hace eco el mismo -

autor que hemos citado. La semántica, que normalmente se define -- con muy pocas palabras, es hoy un campo de estudio difícil, resbaladizo, que ha sido enfocado desde innumerables perspectivas y dentro del que se han situado los más diversos objetos de estudio, complejidad de tendencias que tampoco son homogéneas en sí, y dentro de cada una pueden aparecer "posturas contrapuestas", "incluso antagónicas" (173); todo esto hace que cualquier análisis que lleve el adjetivo de "semántico" sea extremadamente complejo y que, necesariamente, tenga que ser orientado en una dirección concreta renunciando a aportaciones importantes que complicarían el desarrollo y la exposición.

Ya los formalistas, punto de partida de tantas cosas en las actuales investigaciones literarias y lingüísticas, se habían percatado de la importancia de un hecho evidente: el significado de las palabras no es en realidad algo fijo e inmutable. Para Iuri Tinianov la "palabra se presenta en el texto como un camaleón que nos muestra matices y aun colores distintos" (174) y añade:

"el concepto de la palabra es en rigor una especie de receptáculo cuyo contenido varía -- acorde con la estructura léxica en que está -- ubicada, y con las funciones de cada uno de -- los elementos del discurso. Podemos considerar que la palabra constituye una sección --- transversal de estas estructuras léxicas y -- funcionales" (175)

Está claro que Tinianov recoge el hecho evidente de que el significado de un texto no viene dado por la suma de los significados de las piezas léxicas que lo componen.

Más explícito aún es I. A. Richards, que, a juicio de Ricoeur, -- intenta "restablecer los derechos del discurso frente a aquéllos de la palabra" (176) y que afirma:

"El sentido de la frase no es resultado -- del sentido de las palabras, sino que éste -- procede del desmembramiento de la frase y el aislamiento de una de sus partes" (177)

Si observamos estas citas, en realidad se plantean el problema del significado del lexema y pueden remitirnos a una semántica de la palabra, pero también es obvio que destacan la importancia del contexto que rodea al lexema -o mejor del co-texto, para seguir la terminología que nos hemos fijado- lo que puede encaminarnos a una semántica que opere con unidades superiores a la "palabra" o, al menos, que se plantee el estudio del significado de ésta teniendo en cuenta su inserción en unidades más amplias; esta segunda posibilidad nos interesa más, si queremos ser consecuentes con la importancia que le hemos dado hasta ahora al texto, por eso no vamos a tener en cuenta las aportaciones de una semántica relacionable con la lexicografía, aunque sus aportaciones sean tan importantes que, en algunas ocasiones, tengamos que acudir a ellas. Nos vamos a centrar más en aportaciones que procedan de la que podríamos denominar semántica combinatoria, y haciendo dentro de esta primera restricción otras más drásticas, porque no voy a entrar en la discusión de los problemas fundamentales que tienen planteados estas disciplinas, si no que como vengo haciendo hasta ahora, tomaré aquello que necesite para entender mejor el mecanismo de la metáfora.

3.2.1. No es necesario que dediquemos demasiado espacio a considerar las primeras formulaciones de la gramática generativa, no sólo porque son de sobra conocidas, sino porque, como es sabido, se concedía en ellas muy poca importancia, por no decir ninguna, al componente semántico y por tanto aporta poco para esclarecer los problemas que plantea la metáfora y en general el lenguaje que podemos calificar de literario; tan sólo merece la pena que hagamos unas breves consideraciones en torno al concepto de "agramaticalidad". Como es sabido, así denominan Chomsky y sus seguidores a las oraciones mal formadas, en estos primeros momentos las "malformaciones" eran, sin la menor sombra de duda, sintácticas.

Es lógico que si se dice de algo que es inaceptable o mal formado, sea tomando como referencia algo que sí es aceptable y bien formado, como apunta J. L. Tato en su revisión de estos primeros pasos de la gramática generativa, es reconocer que existen "sartas" mal formadas frente a "sartas" correctas (178); las primeras serán ora-

ciones desviadas. Pero no todos los desvíos son iguales. Hay oraciones mal formadas que son inaceptables por completo y otras semi-oraciones que pueden ser interpretadas por analogía con las oraciones "correctas", y que de hecho se utilizan frecuentemente por los hablantes, es decir, hay grados de agramaticalidad. Independientemente de las dificultades que entraña elaborar una escala de grados de oraciones desviadas y sin posibilidad de ser interpretadas, para lo que remito a Juan Luis Tato (179), sí me interesa destacar que, según este mismo autor, inmediatamente después de hacerse estos planteamientos, Sol Soporta relacionó algunas de estas oraciones agramaticales (semi-oraciones) con el lenguaje poético, es decir, inmediatamente se unieron lengua literaria y desvío. Esto no es nuevo, es la misma idea que utilizaban las antiguas Retórica y Poética para referirse al lenguaje figurado (180). Entiéndase que esta coincidencia no quiere decir simplemente "recuperación", sino más exactamente "reelaboración":

"La cuestión del "desvío" en gramática generativa no es un simple recibir, sino más bien se trata de una reelaboración (...). Se puede empezar por constatar que el fenómeno del desvío está en dependencia directa de un término: gramaticalidad, que a su vez es consecuencia de un fundamentalísimo concepto generativista: la competencia lingüística" (181)

El desvío es, pues, secundario, lo que no quiere decir más que - estamos ante una "noción a la cual la teoría generativista ha llegado indirectamente, sin proponérselo en su programa de trabajo" (182).

3.2.1.1. En 1965 publica Chomsky "Aspectos de la teoría de la sintaxis", trabajo fundamental para el problema que nos ocupa, porque contiene notables variaciones respecto de las primeras aproximaciones, el mérito de los nuevos planteamientos tal y como aparecen, no sólo en Chomsky, sino en alguno de sus seguidores, es, a juicio de José Antonio Martínez:

"...el haber intentado una sistematización de los contenidos léxicos en una dimensión --

sintagmática, i. e., en sus combinaciones para formar el contenido de la frase o de la oración" (183)

Para entender la importancia de estas aportaciones, hay que partir del momento en que, para evitar oraciones inaceptables del tipo "la leche bebe al gato" (184), Chomsky propone sustituir los elementos léxicos terminales por matrices de rasgos (símbolos complejos), de un modo similar a lo que sucede en fonología:

"(en esta última) cada formante léxico se presenta como una secuencia de segmentos, siendo cada segmento un conjunto de rasgos (...). Estas nociones pueden ser adaptadas sin cambio esencial a la interpretación de las categorías léxicas y de sus miembros, dando así una solución muy natural al problema de la interclasificación, y al mismo tiempo, contribuyendo a la unidad general de la teoría gramatical(...) lo mismo que cada segmento fonológico es un conjunto de rasgos fonológicos especificados (...) por ejemplo podríamos tener las reglas gramaticales siguientes:

I. $N \rightarrow \left[\begin{array}{l} +\text{Nombre} \pm \left\{ \begin{array}{l} \text{Común} \\ +\text{Común} \rightarrow \left\{ \begin{array}{l} \text{Contable} \\ +\text{Contable} \rightarrow \left\{ \begin{array}{l} \pm \text{Animado} \end{array} \right\} \end{array} \right\} \end{array} \right\} \end{array} \right] "$ (185)

A pesar de la adopción de la matriz de rasgos o símbolo complejo, no se elimina del todo el riesgo de que aparezcan oraciones inaceptables, puesto que nada se dice de la posición que cada símbolo debe ocupar en la cadena, así es posible que, junto a una oración semántica y gramatical del tipo "el gato bebe la leche", siga en pie la posibilidad de que aparezca una oración inaceptable del tipo "la leche bebe al gato". Hay, pues, que vencer una dificultad más que para el problema de la combinatoria semántica es fundamental. Sucede que hay símbolos categoriales que tienen que ser subcategorizados por reglas dependientes del contexto, tal es el caso del verbo que "puede ser reemplazado por el símbolo complejo que contenga el

rasgo [+transitivo] sólo si está en el entorno - F. N."(186). Igual sucedería con rasgos del tipo [\pm sujeto - abstracto], [\pm objeto - animado] en que también es el entorno en que aparecen el que decide su especificación positiva. Pero obsérvese que las reglas contextuales que hacen de un verbo [+transitivo] y las que determinan [+sujeto - abstracto], no son de la misma naturaleza; las primeras se refieren al contexto categorial y se denominan de "subcategorización estricta", mientras que las segundas se refieren a los rasgos "sintácticos" y se denominan "seleccionales"; con palabras del propio -- Chomsky:

"A las reglas(...)que analizan un símbolo en términos de su contexto categorial, las llamaré en adelante reglas de subcategorización estricta. A las reglas(...)que analizan un símbolo en términos de rasgos sintácticos de las contexturas - en que aparecen, las llamaré reglas seleccionales"(187).

Queda claro que para evitar la oración inaceptable "la leche bebe al gato" que nos viene sirviendo de ejemplo, tal y como afirma Christian Nique, la gramática debe proporcionar una doble información:

"a) Debe indicar que el gato es un "animado" "viviente", y que leche es "concreto" y "bebible".

b) Precisa indicar también que beber no admite sino nombres "vivos" como sujetos y nombres "bebibles" de objeto"(188).

Igual que el verbo, el adjetivo presenta restricciones selectivas, mientras que éstas no se dan en el nombre:

"... supóngase que entre las categorías léxicas, rotulamos Nombre la que es seleccionadamente dominante en el sentido de que su constelación - de rasgos está determinada por unas reglas de -- subcategorización independientes del contexto, - siendo trasladados sus rasgos a otras categorías léxicas mediante reglas seleccionales"(189)

Se llega así en la gramática generativa transformacional a una - distinta caracterización del nombre por un lado y del adjetivo y el verbo por otro: mientras los primeros poseen tan sólo rasgos inherentes, los segundos poseen rasgos inherentes y selectivos. Podemos aproximarnos ahora de un modo rudimentario al funcionamiento de las reglas selectivas, diciendo que los verbos y adjetivos poseen una serie de rasgos redundantes por los que seleccionan los lexemas con que se han de combinar, en cierto modo, dados un verbo o un adjetivo, son pre-visibles algunos de los rasgos que deben poseer los lexemas con que se combinen, y éstos serán coincidentes con los selectivos que, por esta coincidencia, serán redundantes: un verbo que presente el clasema (humano) como rasgo selectivo de sujeto, ha de combinarse con un lexema que presente, entre sus rasgos inherentes el mismo rasgo (humano), éste, en la oración resultante, será redundante.

Con el reconocimiento del importante papel que los rasgos selectivos asumen en la producción de oraciones gramaticales, se le plantea un serio problema a Chomsky, estos rasgos se refieren al "significado" del verbo y del adjetivo, de alguna manera contribuyen a especificar su contenido, ¿son, pues, semánticos?. La solución no es fácil, si se responde afirmativamente será necesario admitir que una serie de rasgos significativos que todavía se presentan escurridizos y poco determinados para el lingüista, tienen excepcional importancia en la gramática de una lengua. Tras muchas vacilaciones, Chomsky decide incluirlos en el componente sintáctico, de tal manera que un rasgo como el de (animado) que posee el verbo "beber" como restricción de sujeto, es para Chomsky un rasgo sintáctico y no semántico, estos últimos se definen por exclusión:

"El lexicon consta de un conjunto inordenado de artículos léxicos y de ciertas reglas de redundancia. Cada artículo léxico es un conjunto - de rasgos. Algunos de estos rasgos son rasgos fonológicos, tomados de un conjunto universal específico de rasgos fonológicos (el sistema de los rasgos distintivos) (...) Algunos de los rasgos son rasgos semánticos. Estos también proceden verosímilmente de un alfabeto uni-

versal, pero poco es lo que se sabe hoy acerca -
de esto y nada se ha dicho sobre ello aquí. Lla-
mamos a un rasgo "semántico" si no aparece en --
ninguna regla sintáctica, soslayando así la cues-
ción de si la semántica está implicada en la ---
sintaxis"(190)

3.2.1.2. Este planteamiento resultó especialmente rentable para la metáfora que fue rápidamente asociada, incluso por el mismo Chomsky, con las "anomalías" de las reglas de restricción selectiva. La relación metáfora - restricción selectiva se hizo todavía más evidente, cuando algunos autores, por ejemplo, Nivette, adjudicaron a los rasgos selectivos el rango de semánticos.

Ahora bien, con esa "asociación" sin más, es muy poco lo que se puede decir de una metáfora: por un lado resulta demasiado amplio lo que abarca, porque, según algunos autores, hay violaciones de reglas de selección que no son exactamente metáforas; por otro demasiado --- "pobre", porque se refiere, exclusivamente, a las metáforas en que - están implicados verbos y adjetivos. Pero, como sugiere J. L. Tato, sí puede explicar la metáfora "en un cierto nivel"(191).

La insuficiencia se deja sentir también en intentos más "afinados" de aproximación de la metáfora como el de U. Weinreich con su teoría en torno a los "rasgos transferibles" que Sanders engloba junto con los rasgos selectivos bajo la denominación de "incidencias léxicas"(192) con lo cual atribuye a ambos los mismos defectos e insuficiencias.

Un paso más y muy importante ha supuesto la gradual relevancia que se va concediendo al entorno verbal(co-texto) en que aparece la metáfora que para algunos puede suponer la "crisis" del concepto mismo de la metáfora como "desvío". Junto al co-texto, el contexto que de la mano de la Pragmática impone también sus leyes, Victor Sánchez de Zavala sugiere estas posibilidades en su crítica a U. Weinreich:

"En cuanto a la metáfora, de la que Weinreich daba la excesivamente restrictiva interpretación de que consistiría en la inserción de elementos

semánticamente contradictorios, conducentes a -- una anomalía semántica, hay que reivindicar la posibilidad de que las metáforas no sean necesariamente anómalas y la de que exijan para su comprensión otros conocimientos que trascienden la mera competencia lingüística. Por otra parte, -- hay que tener en cuenta que a la acción que el término más centralmente metafórico ejerce sobre lo designado con la metáfora, que el único efecto que suele tenerse en cuenta en los estudios lingüísticos sobre este recurso, debe añadirse la sufrida por aquel término, de acuerdo con los pensadores no lingüistas; una vez más, pues, el uso de las palabras altera el pretendido código semántico."(193)

3.3. Vamos a considerar a continuación el trabajo de un autor español: José Antonio Martínez García, Propiedades del lenguaje poético (194), que supone un notable esfuerzo por ofrecer una teoría del lenguaje poético basada en el concepto de éste como desvío de los usos vigentes de la lengua estándar.

3.3.1. Del trabajo que es muy extenso sólo vamos a considerar aquello que nos puede servir para entender qué es para este autor la metáfora y, naturalmente, los capítulos que dedica al estudio concreto de esta figura. Parte el autor de las modificaciones introducidas por Chomsky en Aspectos de la teoría de la sintaxis en 1965. Desde esta publicación son tres las posibilidades de "agramaticalidad" que pueden darse

- a) por violaciones de reglas de categorización
- b) por violaciones de reglas de subcategorización
- c) por violaciones de reglas de selección.

Conviene recordar que, para Chomsky, aunque ya señalamos que después de muchas vacilaciones, los rasgos de (c) son sintácticos y por lo tanto las violaciones de (a b c) tendrán ese mismo carácter.

Para Katz y Fodor (195) de todos los componentes semánticos de algunos lexemas, unos tienen pertinencia, lingüística y otros son simplemente rasgos que diferencian a ese lexema de otro, los primeros son los "marcadores semánticos" que vienen a coincidir con los clasemas de Pottier, y son considerados rasgos sintácticos, mientras que los segundos son los "diferenciadores" o semas calificados de semánticos.

Catalogados los "marcadores" o rasgos selectivos como sintácticos, las tres posibilidades de violación de reglas (a, b, c) suponen, para una buena parte de la gramática generativa transformacional, --- otros tantos grados de agramaticalidad que va de más a menos; es decir, las oraciones que violan reglas de selección son menos agramaticales que aquellas que violan las de categorización ya que, sobre éstas descansa el mínimo de gramaticalidad que una oración debe tener para poder ser "interpretada". El hablar de posibilidades de interpretación supone, claro está, que a cada grado de gramaticalidad o agramaticalidad, según se mire, le corresponde uno equivalente de interpretabilidad, de ahí que las oraciones que presentan violaciones de las reglas contenidas en (a) serán prácticamente ininterpretables, las de (b) difícilmente interpretables mientras que las de (c) tienen más posibilidades de ser interpretadas.

Sobre este esquema que hemos simplificado mucho, J. A. Martínez hace una serie de observaciones que le llevan a modificar, a veces profundamente, estos presupuestos generales.

a) En primer lugar observa que no se pueden identificar rasgos selectivos y clasemas porque

"hay verbos y adjetivos(...)que presentan restricciones con rasgos no generalizables y tan -- particulares que equivalen a verdaderos lexemas"(196)

un ejemplo, que cita el mismo autor, es el del verbo "relinchar" que no selecciona uno o unos cuantos clasemas, sino un lexema: caballo; así "habrá sin duda rasgos selectivos clasemáticos, pero los hay también de tipo archisémico y lexemático"(197).

Por otro lado, tampoco le parece aceptable la definición de verbo y adjetivo que hemos visto que hace Chomsky, basada en los rasgos se

lectivos porque hay adjetivos y verbos que carecen de ellos, mientras que, en algunas oraciones, lexemas pertenecientes a otras categorías gramaticales pueden presentar estos rasgos.

b) Con lo que hemos visto, está claro que será muy difícil separar de los rasgos de contenido de una pieza léxica aquellos que deben considerarse "sintácticos":

"Los diversos autores, no sólo difieren en cuanto al número de 'rasgos sintácticos' a especificar, sino que especifican como sintácticos los rasgos que, en cada frase u oración concreta, les permiten explicar su gramaticalidad o agramaticalidad: nuevas frases u oraciones concretas les obligarán a especificar, quizá, nuevos rasgos y, de este modo, la formulación de estas reglas selectivas tenderán ad infinitum" (198).

Por ello J. A. Martínez se inclina por la opción de los que piensan que los rasgos selectivos son semánticos y no sintácticos, por tanto, las violaciones de reglas de (a) y (b) producirán oraciones agramaticales y las de (c) oraciones "semánticamente desviadas".

La consecuencia más importante es que, como ya hemos visto que hacen otros autores, J. A. Martínez relaciona algunos fenómenos de la lengua poética con esas desviaciones semánticas "... puede decirse que la gran mayoría de textos poéticos son textos semánticamente desviados" (199).

c) Una de las preguntas que precisa respuesta tal y como apunta P. Ricoeur (200) en caso de hablar de desvío es: ¿desviado de qué?. Para J. A. Martínez los rasgos que la gramática generativa transformacional denomina selectivos son más generalizables que otros, porque son rasgos que ha fijado el uso:

"proporcionados por la redundancia semántica de la lengua determinados lexemas verbales o adjetivos proporcionan cierta información (más o menos concreta) acerca de lexemas sustantivos -- con ellos combinables, en virtud de haber sido usados en contextos anteriores especificados por otros rasgos" (201).

su "constancia" les hace acreedores de recibir atención en una descripción lingüística, es pues desvío del uso, no del sistema que permanece inalterable.

d) Esto no quiere decir que no puedan presentarse casos de oraciones agramaticales, es decir transgresoras de reglas de (a) y (b) y -- que se puedan interpretar incluso con más facilidad que algunos casos de transgresión de reglas de (c), para J. A. Martínez, coincidiendo con algunos autores en cierto modo "rebeldes" ante la gramática generativa transformacional, tan sólo es necesario un "contexto" (co-texto) adecuado. De hecho son relativamente frecuentes en la lengua literaria(202).

Lo que acabamos de ver sirve de apoyo para otra afirmación del -- autor que comentamos: no es cierta esa correspondencia de que hablamos antes entre grado de agramaticalidad y de interpretación, esta -- última procede única y exclusivamente del contexto no del número de reglas violadas y de su "categoría".

"... en principio no existe proporción alguna entre los diversos 'grados de agramaticalidad' y -- la mayor o menor dificultad que plantea su interpretación, ya que ésta depende esencialmente del contexto o situación en que se dé, y no del carácter más o menos gramatical de las reglas que se infrinjan"(203).

Las violaciones de reglas de selección producen, según el autor, en algunos casos --para muchos autores de la gramática generativa -- transformacional en todos-- metáforas; esto ya lo había sugerido, como ya hemos visto, Chomsky, frente al lingüista americano J. A. Martínez piensa que algunas violaciones de reglas de (a) y (b) también son metáforas.

3.3.2. Todas las observaciones hechas hasta ahora nos han acercado a lo que J. A. Martínez entiende por desvío. Todavía podemos precisar algo más el funcionamiento de éste, aclarando en qué consiste la violación de las reglas de selección.

Hemos visto en 3.2.1. cómo pueden predecirse determinados rasgos

(o todos si tenemos en cuenta la ampliación de J. A. Martínez) de los lexemas (nombres generalmente) que pueden combinarse con verbos y adjetivos en diferentes funciones sintácticas, gracias a una serie de rasgos que ahora podemos decir que son semánticos y que han sido fuertemente fijados por los usos de la lengua; si los rasgos inherentes del nombre coinciden con los selectivos del verbo o adjetivo esta combinación dará lugar a una expresión "normal", "acorde con los usos de la lengua"; si, por el contrario, no hay coincidencia, la expresión resultante será semanticamente desviada, en el -- primer caso, como vimos al hablar de las innovaciones de Chomsky, -- los rasgos "selectores" serán redundantes, en el segundo caso dejarán de serlo.

Esta segunda posibilidad es la que se relaciona con la metáfora. La similitud con la propuesta de Weinreich es evidente.

A pesar de que los "desvíos" pueden ser interpretados gracias al -- contexto, igual que sucede en los casos en que no hay desvío, la diferencia entre ambas posibilidades se mantiene para el autor, ya -- que, en las expresiones sin desvío,

"las indicaciones no lingüísticas vienen a su marse (precisar) las informaciones esencialmente aportadas por la expresión del signo, en las desviaciones las informaciones contextuales o situa cionales vienen a colmar una expresión de signo "vaciada" por la existencia misma de la desvia--- ción semántica." (204)

Esta cita es importante, primero, porque, si una desviación se -- produce siempre entre dos lexemas, aunque los rasgos selectivos no -- dependen de las estructuras sintácticas, ambas no pueden darse de -- una manera independiente; en segundo lugar, porque sugiere una "ope ración" complementaria del desvío y de gran importancia para el au tor: la "reducción" que podemos decir de momento que se relaciona -- con la interpretación y que es operación "reparadora" frente a la -- "destructora" del desvío, es decir, el desvío frecuentemente "vacía" de significado un signo del texto, por medio de la reducción, gra cias a la redundancia contextual, este signo puede recibir un nuevo

contenido. Si la reducción es posible, si se puede conciliar la expresión con los "usos vigentes", el desvío podrá dar lugar a una -- "figura"; en caso contrario no. De ahí la insistencia del autor, de acuerdo con Todorov, en la no identificación de desvío con figura.

Según Ricoeur (205), es a Jean Cohen al que se debe la formulación del concepto de reducción. Afirma Cohen (206) que con una frase como "el hombre es un lobo para el hombre" queremos decir "significa" que "el hombre es cruel" se trata de una reducción que "reintroduce a la frase dentro de la norma". Esta "normalización" es el segundo paso, el complemento de la "impertinencia" creada con el -- primer desvío, así,

"La metáfora interviene para reducir la desviación creada por la impertinencia. Ambas desviaciones son complementarias, pero precisamente porque no se encuentran situadas en el mismo plano lingüístico. La impertinencia es una violación del código de la palabra y se sitúa en el plano sintagmático; la metáfora es una violación del código de la lengua y se sitúa en el plano paradigmático"(207).

Aunque J. A. Martínez y Cohen coinciden en la reducción, las diferencias entre ambos autores son evidentes, sobre todo en la referencia del desvío: el código para éste y la norma, el "uso" para -- aquél.

La reducción según J. A. Martínez puede llevarse a cabo de dos maneras: introduciendo en la cadena lingüística un elemento que no estaba (combinación); creando un nuevo contenido de signo (metasemia).

3.3.3. Hemos visto cómo en la expresión desviada los rasgos selectivos dejan de ser redundantes, y que éste es un comportamiento diferente al de la expresión no desviada. Ahora, ¿qué es lo que sucede realmente con estos rasgos? J. A. Martínez recoge las sugerencias de diversos autores que se han planteado esta misma pregunta, para algunos sencillamente se pierden, frente a ellos el au-

tor que comentamos afirma que

"La redundancia es(...)una función(...), no una sustancia: por lo tanto, pérdida o disminución de la redundancia nunca podrá significar -- pérdida o disminución de los rasgos semánticos -- que, en determinadas situaciones funcionan como redundantes"(208).

Lo que es una transferencia de rasgos de un modo similar a los "transfer features" de U. Weinreich(209).. La transferencia se efectúa del selector al lexema impredecible y da lugar a lo que J. A. Martínez denomina "superpuesto", esta superposición, según la naturaleza de los rasgos selectivos, será "clasémica" o "lexémica", y siempre intervendrán en la transferencia tres elementos: "base de superposición"("lexema impredecible"); "lexema o conjunto de clasemas" -- ("superpuesto") y un término selector ("aporta los rasgos selectivos superpuestos")(210).

Estos rasgos selectivos que pasan a ser el superpuesto

"se presentan como contenidos, o partes de un contenido relativamente autónomos respecto de la base y del selector: de la base porque son incompatibles con ella; del selector, porque no lo caracterizan. Estamos pues en una situación en la que rasgos normalmente redundantes pasan a ser pertinentes"(211).

Al presentarse en el superpuesto dos contenidos que, usualmente no lo son, como equivalentes, se produce un caso de "sincretismo -- lingüístico":

"dos contenidos de signo(...)suspenden en la superposición alguno(s) de sus rasgos semánticos para convertirse en variantes de un solo signo -- denotativo"(212).

El resultado final de estas operaciones es la creación de un nuevo contenido de signo que J. A. Martínez denomina imagen:

"Denominamos, pues 'Imagen' a un contenido de - signo unicontextual (y no sancionado por los --- usos), creado 'in actu' por la ocasional suspensión de ciertos rasgos semánticos (de la base, - cuyo lexema se conserva como núcleo denotativo - del nuevo signo) y la adición de otros (super- - puestos, connotativos) de referencia patentemen- te imaginaria y de difícil, sino imposible, re- formulación en términos denotativos"(213).

3.3.4. Ya tenemos todos los elementos suficientes para poder introducir algunas definiciones de las figuras retóricas que hace J. A. Martínez, y que nos interesa porque se refieren a la metáfora

a) La metáfora será una figura reductible por metasemia, lo que permitirá diferenciarla de la metonimia que es reductible por combinación según este criterio no se diferenciarán en cambio metonimia y sinécdoque, puesto que ambas se reducen por el mismo procedimiento, además, si hablar del "tropo" supone cambio de significado, la metáfora -y las figuras afines- será un tropo, la metonimia -y si sinécdoque- no.

b) Las denominadas metáfora "in absentia" y metáfora "in praesentia" son desvíos reductibles por metasemia, su diferencia estriba en que la combinación de elementos para formar la imagen es diferente, luego no son dos tipos de metáfora, sino dos tipos de imagen.

c) Siempre desde los criterios expuestos modifica las figuras -- pertenecientes a la llamada serie metafórica elaborada por Mancas - (214) y propone que esta serie quede constituida por las siguientes figuras: metáforas ("in absentia" e "in presentia"), símbolo, alegoría, antonomasia y algunas formas metafóricas de la comparación.

Todo esto pone de relieve, para el autor que comentamos, que el texto poético hace uso de ciertos mecanismos destinados a "destruir" o al menos a cambiar profundamente, el significado habitual de los signos de que se compone. Estos fenómenos son los que permiten distinguir al texto poético del que no lo es, es decir, según sus propias palabras: distinguir "un acto lingüístico imitativo" que

"es imitativo en al menos dos sentidos: primero (...) no forma nuevas expresiones ni nuevos contenidos de signo, ni modifica las asociaciones sancionadas por los usos precedentes entre una expresión y un contenido; y segundo en el sentido de que no establece ni entre las dos caras del signo ni entre signos sucesivos otras relaciones que las ya previamente fijadas por los usos de la lengua" (215)

de "un uso lingüístico creativo" que

"puede a) crear nuevas expresiones de signo; b) crear nuevos contenidos de signo y c) proponer nuevas asociaciones entre expresiones y contenido" (216)

3.3.5. El libro tiene muchos méritos, como ya tuve oportunidad de señalar en otra ocasión. El principal es, sin duda, el intento de formular una teoría total del lenguaje poético, y con total quiero decir que contempla prácticamente todos los "recursos" que tradicionalmente se han relacionado con la creación artística, lo que supone tener que seleccionar criterios para la distinción y descripción de cada uno, siempre desde las mismas perspectivas; esto, tanto en las fechas en que se escribió el trabajo como ahora, no es nada fácil.

De acuerdo con algunas modificaciones que, en torno a la fecha de elaboración del trabajo, estaban propugnando algunos generativistas, en desacuerdo con una más rígida ortodoxia de escuela, presta una mayor atención al contexto (co-texto) en el que aparece la metáfora y admite que con un entorno adecuado cualquier metáfora puede ser interpretada.

Esta atención prestada al entorno verbal le permite romper el círculo vicioso de la metáfora de verbo y adjetivo en que habían caído los generativistas más rigurosos y amplía la nómina de categorías gramaticales que pueden ser portadoras de rasgos de selección, incluso al nombre. Es el entorno verbal, como ya hemos dicho, el que

permite que esto sea posible y no el apriorismo de una definición de las categorías gramaticales como la que ofrece Chomsky. A la vez, admite la posibilidad de que las transferencias de rasgos entre las diversas piezas léxicas no se produzcan siempre del verbo y adjetivo al nombre, sino que pueda producirse en algún caso, de éste a aquellos.

Tiene también el mérito de acotar un espacio propio para la metáfora dentro del amplio ámbito que cubre el desvío; así, permite separar la metáfora de otros fenómenos relacionables con lo que se entiende por texto semánticamente anómalo.

Por los límites que el propio autor se impone y que le llevan a considerar los casos más simples, creo que desaprovecha algunas de las sugerencias que él mismo hace. A pesar de la atención que concede al contexto, se centra excesivamente en la palabra, observa con detalle lo que le sucede a la palabra-metáfora y la incidencia que sobre ella tiene el entorno verbal, pero no se plantea el caso contrario: qué le sucede al entorno verbal en que se inserta una metáfora. Creo que, con el apoyo de las sugerencias del autor, su teoría puede ser ampliada para que ofrezca el máximo rendimiento.

Esta breve valoración es parcial, el texto ofrece más y abre más interrogantes que no podemos plantear ahora; a lo largo de las páginas que siguen volveremos sobre la propuesta de este autor.

3.4. Hemos visto las posibles repercusiones de la gramática generativa en la elaboración de una semántica e incluso de una teoría del lenguaje poético que, como ya hemos observado en varias ocasiones, es más obra de discípulos rebeldes que del maestro y sus más ortodoxos seguidores. Vamos a ver a continuación la propuesta de teoría semántica elaborada por A. Greimas (217), que supone uno de los más amplios esfuerzos encaminados a dar cuenta del significado del discurso, aunque no lo logre plenamente.

La elección de este autor no es casual ya que como veremos permite insertar el análisis de la metáfora en un ámbito más amplio que el formado por la unión de dos signos lingüísticos, de dos lexemas, incluso mayor que la oración. Es decir, para Greimas, pese a partir, como veremos, de unidades de contenido menores que el lexema, la me

ta está en la construcción del texto. Veremos que hay cierta similitud con algunos aspectos vistos en relación con la generativa, como su alusión a la existencia del "universo de la inmanencia" y el "universo manifestado" que hacen pensar en el nivel profundo y superficial; incluso algunos términos que utiliza, como decir que hay leyes que "generan" el discurso manifestado; a pesar de ello, parece que su punto de partida está más próximo a Hjelmslev que a Chomsky, al menos así piensa Sánchez de Zavala (218).

Antes de entrar en la descripción de la propuesta de Greimas, conviene insistir que como ya he dicho en l.l. su cometido es un análisis del contenido, al respecto afirma V. Sánchez de Zavala:

"...la semántica estructural que nos propone este investigador, en cuanto teoría científica en sentido estricto y no mera -aunque muchas veces nada sencilla- aportación de datos pertinentes para evaluar otra teoría, constituye una metodología paralela y complementaria de la estilística (y, como ella, relativa al "contenido" a lo que entendemos en los textos): no inquiera directamente sobre el lenguaje, sino sólo en -- forma indirecta por empresas interpuestas"(219)

Para nosotros, que nos dirigimos hacia la metáfora, esto es suficiente para tener en cuenta las aportaciones del autor francés, aunque para otros cometidos lingüísticos pueda resultar escaso.

3.4.1. En el capítulo que Greimas dedica a la "Significación manifestada" al ocuparse del concepto de "semema", indaga la posibilidad de definir el lexema a partir de los contextos en que la palabra, pueda aparecer, es decir, parte del repertorio de significados que en contexto puede recibir el signo. En cuanto a los contextos considerados por el autor son de las más variadas características, según Sánchez de Zavala, intenta "sacar partido" de contextos "literales", "figurados", "traslaticios", "metáforicos" (220). El estudio del -- comportamiento del mecanismo de relación lexema-contexto le permite dividir los componentes del contenido de aquel (semas) en dos gru--

pos: los que permanecen siempre, los que aparecen y son operativos en todos los contextos en que aparezca el lexema en cuestión, estos rasgos forman el que Greimas denomina "núcleo semántico" ("Ns"), o "figura nuclear"; y otros que varían según el contexto en que el lexema se integre, los "rasgos contextuales". Estos rasgos contextuales son los que determinan el significado que se debe atribuir al lexema, así, éste varía, es concretado, por el contexto en que se inserta. En palabras de Greimas el "Núcleo sémico" ("Ns") "se presenta como un mínimo sémico permanente, como un invariante" (221), entonces

"las variaciones de sentido (...) no pueden venir más que del contexto; dicho de otro modo el contexto debe comportar las variables sémicas que pueden dar cuenta de los cambios de efecto de sentido que cabe registrar" (222).

Así pues, los semas contextuales (Gs) serán las variables sémicas.

Vistos los dos grupos de rasgos que operan en la combinación de contenidos, se puede definir el semema como "la combinación del núcleo sémico y los semas contextuales" (223).

En cuanto al mecanismo de combinación lo estudia Greimas sobre un ejemplo concreto "Le chien aboie". El "Ns" de "aboie" puede formularse como "clase de grito" lo que hace susceptible de aceptar como sujeto lexemas que pertenecen a la clase de los animales y lexemas que pertenecen a la clase de los humanos; ambas posibilidades abren la expectativa de una elección.

3.4.1.1. En el discurso se produce el "encuentro de dos sememas" y estamos ya, como dice Greimas

"...de golpe en el plano de la significación manifestada, en el que la elección de los semas a realizar está efectuada. Así, aboie, para constituirse en semema, ha elegido, en el instante mismo de la realización del discurso, el sema S_1 , contenido en el contexto Chien; e,

inversamente la presencia del contexto aboie --
significa la elección obligatoria del sema S_1 -
para la aparición del semema perro-animal" (224)

Quiere decir que de los semas contextuales posibles sólo se manifiestan los S_1 con exclusión de los demás. Estos semas contextuales se definen después en el trabajo que comentamos como clasemas, según la terminología de Pottier:

"Por oposición a los semas nucleares proponemos por consiguiente considerar como clasemas a los semas contextuales propiamente dichos" (225).

Sánchez de Zavala observa notables desajustes entre el contenido de la terminología que toma Greimas de Pottier y el contenido que tiene tal terminología en este último:

"Lo primero que conviene indicar es que, como en los filmes, todo parecido entre su terminología [Greimas] y Pottier es, pese a haberse inspirado en ella, según señala, pura coincidencia casual" (226).

Con todos los desajustes y diferencias de perspectiva, se pueden relacionar los semas nucleares con los inherentes o diferenciadores de la generativa y los contextuales con los selectivos o marcadores semánticos; en cuanto a las diferencias, pueden observarse las de combinación de lexemas, tal y como la habíamos visto procedente de Chomsky, y como la explica Greimas.

Jonathan Culler hace una severa crítica, no tanto del sistema de combinación como del alcance que se le pretende dar. Greimas (227) no descarta la posibilidad de poder definir los lexemas en el diccionario por medio del procedimiento descrito. Culler censura, un tanto irónicamente, esta posibilidad:

"...el proceso de determinar la acepción correcta por pares de palabras podría representarse se como un procedimiento explícito: búsquese cada lexema en el diccionario y escribase su especificación semántica, después, tómese cada uno

de los semas contextuales del primer lexema por turno y véase si están presentes en el segundo lexema: si es así reténgalos; si no, abandónese los" (228).

Después de reconocer que "algún proceso de este tipo funciona en la competencia semántica" afirma, creo que con razón, que, cuando - "aboie" se combina con un sujeto "humano" no quiere decir que esa - persona lance gritos humanos, sino gritos que recuerdan, que se relacionan, con los del animal. Así, el gran problema es precisamente el del lenguaje poético y más concretamente de la metáfora, ya que este sistema sólo explicaría la metáfora lexicalizada, pero no la - de nueva creación que es propia de lo poético:

"...Sin embargo, el caso del lenguaje poético parece indicar tanto la futilidad de intentar incorporar a un léxico todos los posibles - significados metafóricos (dado que siempre se producen nuevas metáforas) como el carácter innecesario de semejante procedimiento (dado que las nuevas metáforas pueden entenderse)"(229).

No van, pues, por aquí las aportaciones de Greimas al análisis - de la metáfora.

3.4.2. Mucho más interesante para la metáfora es otro concepto que Greimas expone en el libro que comentamos: el de isotopía. La base de la isotopía es la reiteración, por lo tanto, tiene mucho que ver con la coherencia del texto. Para su definición, o mejor explicación, parte Greimas de la "lingüística danesa" que proponía basar - "la isotopía del mensaje en la redundancia de las categorías morfológicas" (230), redundancia que tiene lugar en los límites fijados por las categorías sintácticas:

"...las unidades sintácticas, que son de naturaleza jerárquica, sirven al mismo tiempo de cuadros en el interior de los cuales se sitúan las iteraciones de las estructuras morfológicas..." (231)

Esta descripción del comportamiento de la "redundancia gramatical" le sirve al autor que comentamos para explicar qué puede ser la isotopía semántica del mensaje que también es iteración, pero de unidades de contenido, concretamente, de clasemas. Según M. Le Guern la isotopía de contenido puede definirse como "la homogeneidad semántica de un enunciado o parte de un enunciado" (232).

La isotopía de contenido es, por tanto, independiente del marco sintáctico, al contrario de lo que les sucedía a las isotopías morfológicas que para el contenido no son más que un "agrupamiento limitado de clasemas", pero que, válidos para colaborar en la isotopía de "mensajes sintácticamente delimitados",

"no bastan para dar cuenta ni de la isotopía ni de las variaciones isotópicas de las grandes unidades estilísticas del discurso, ni del discurso en su totalidad" (233).

La isotopía es, pues, un criterio de estructura del texto no su-peditado a la oración ni a cualquier otro módulo; creo que esta posibilidad de romper moldes y de no ajustarse a fronteras preconcebidas es la aportación más rentable que ofrece el concepto de isotopía aplicado al texto poético.

Greimas ha abordado el concepto de isotopía en diversos trabajos y ha ensayado en ellos distintas definiciones; todas parecen poder resumirse en las palabras de Lozano:

"...con semejante concepto Greimas ha querido designar la iteratividad a lo largo de una cadena sintagmática de unidades de contenido - que aseguran la homogeneidad del discurso" (234).

Este concepto de isotopía ha adquirido una gran extensión de uso entre lingüistas e investigadores del texto literario que han llegado a diferentes definiciones y clasificaciones; parece que es Rastier (235) el que extiende el dominio de la isotopía a niveles no semánticos del discurso. Para este último autor la isotopía puede definirse de la siguiente manera:

"se llama isotopía a toda iteración de una

unidad lingüística. La isotopía elemental comprende dos unidades de la manifestación lingüística: el número de unidades que la constituyen es teóricamente indefinido"(236).

La clasificación de isotopía que ofrece Rastier es interesante - pero muy amplia para reproducirla aquí, por eso haremos las referencias a ella donde corresponda y nos ocuparemos más adelante, de la que él llama isotopía metafórica que nos interesa especialmente.

3.4.2.1. El concepto de isotopía y en general el esquema propuesto por Greimas ha recibido diversas críticas a veces muy duras. V. Sánchez de Zavala pone en tela de juicio el concepto de clasema tal y como lo define Greimas, para el autor español

"... no parece que podamos admitir tal radical separación entre semas nucleares y clasemas mientras no se nos presente alguna prueba verdaderamente sólida de ello".

La imprecisión del clasema incide sobre su consecuencia más inmediata: la isotopía

"... apenas cabe sustraerse a la sospecha de que la causa de la múltiple definición de los clasemas, de los muy diversos papeles y del carácter progresivamente más fundamental que se les va atribuyendo conforme avanza la obra que principalmente hemos revisado es una y una sola: la de que no son ellos los que fundan las isotopías, como explícitamente se nos dice, sino éstas a aquellos"(237).

Con todo y a pesar de las dificultades para su definición, Sánchez de Zavala admite la utilidad y rendimiento del concepto y también la posibilidad de introducir modificaciones que mejoren su "aprehensibilidad":

"...la noción de isotopía(...)ha cumplido un útil papel eurístico y parecería descortés

negar que sea posible explicitar los niveles de su ambigüedad sistemática": esto es reemplazarla por una serie de conceptos emparentados (tal vez isotopía₁, isotopía₂, etc...) que mejore la aprehensibilidad de gran parte de las afirmaciones de este conjunto de ideas, hoy por -- hoy bastante escasa" (238).

Por su parte Jonathan Culler apoya su crítica en algo muy evidente: la dificultad que encuentra Greimas para explicar, partiendo del significado de unidades mínimas de contenido, el significado de unidades más amplias, a pesar de ser éste su objetivo. También, de un modo similar a Sánchez de Zavala, no deja de ver una buena dosis de subjetividad en la construcción de las isotopías que no debería existir, dado el carácter estrictamente lingüístico que Greimas atribuye al clasema. Pero con todo, Culler reconoce que Greimas capta -- ciertos mecanismos del texto: en la explicación que se da en la Semántica Estructural del chiste y del juego de isotopías que en él se produce es, según Culler, adecuado, reconoce que "indudablemente, eso es lo que ocurre" y añade "pero es difícil ver cómo podría explicarse eso como resultado de la repetición de los clasemas" (239), en ese mecanismo inciden "rasgos del contexto bastante más sutiles que el tipo de clasema comentado anteriormente" (240). Estos rasgos "sutiles" se relacionan con lo que algunos críticos denominan presuposición, de ella vamos a hablar más adelante; y, de acuerdo con su idea del hecho literario como convención que vimos en 2.2.2.3.2.3., a convenciones que funcionan en el momento de la lectura.

A pesar de las críticas, el concepto de isotopía es muy útil para explicar ciertos mecanismos del texto en un determinado nivel, ahora, para que sea operativo me parece que tiene que ser modificado en al menos dos aspectos como propondré en 3.6.

3.4.2.2. Naturalmente las isotopías de un texto pueden ir variando a lo largo de éste, ya hemos hablado de la existencia de subtextos homogéneos en sí y homogéneos también con el resto de los componentes de la unidad mayor que los contiene. Pero lo más importante --

es subrayar que, como afirma Greimas, en un texto pueden funcionar diversas isotopías simultáneamente es lo que él llama un texto ---- pluri-isótopo que es, además, una forma muy frecuente de presentarse el discurso. Dice Greimas que en el caso de "aboie" que admite sujeto humano y animal puede darse un texto pluri-isótopo en que am bas posibilidades se mantengan a un tiempo, las dos isotopías "aflo rarían" a intervalos a lo largo del texto manifestado. Una ambivalencia que, según Greimas, parece que se debe

"a la negativa a disputar, en el momento de - su manifestación en el discurso, los términos de una o de varias categorías clasemáticas"(241).

Más adelante define esta ambivalencia como

"... la manifestación a intervalos regulares de las articulaciones complejas de una categoría clasemática (del tipo "humano y animal" por ejem plo) que permite el desarrollo en estos intervalos de los planos autónomos referibles ya sea a una, ya sea a otra de las isotopías, realizando ya el término positivo, ya el término negativo, de la categoría clasemática en cuestión. Si un - texto cualquiera satisface estas condiciones diremos que manifiesta una isotopía compleja"(242).

Con estos textos de isotopía compleja, se plantea el autor que - comentamos la vieja cuestión freudiana de los dos planos de la comu nicación: "el manifestado" y "el latente". Según Greimas no es lo indicado ya que

"Por un lado, todo es manifestado en el discurso, a condición de que el alocutario sea al - mismo tiempo el destinatario del mensaje. Por -- otro, todo es allí latente, es decir, inmanente, en el sentido de que el discurso está siempre ci frado y de que la operación de descodificación - corresponde enteramente al receptor"(243)

y propone "para denominar la oposición entre las dos isotopías si-

multáneas del discurso (...) los términos texto y metatexto"(244).

El texto pluri-isótopo ofrece para algunos autores la posibilidad de lecturas múltiples, avaladas por el propio texto

"Ciertamente diversas lecturas son posibles, según el contexto sociocultural y según la competencia textual del lector; pero también es cierto que tales lecturas (que establecerían su coherencia) están garantizadas por las isotopías, y así lo reconoce Eco (...) al considerar la isotopía como la coherencia de un recorrido de lectura"(245).

3.5. Este tipo de textos(pluri-isótopos)es fundamental para entender el mecanismo de la metáfora; vamos a ver a continuación dos propuestas sobre esta figura basadas en el concepto de isotopía que hemos analizado a través de Greimas.

3.5.1. En la metáfora y la metonimia Michel Le Guern (246) para su definición de metáfora y para describir las diferencias entre ésta y otros "tropos", parte del semema no del lexema; deja pues sentado que estas figuras no pueden darse sin la concatenación de, al menos, dos signos de la lengua. Toma el concepto de semema de Greimas y le atribuye dos clases de relaciones una externa que apunta al objeto: la referencia; y otra interna que se dirige a las "unidades de contenido", al componente sémico. Así, con el apoyo de los análisis de Jakobson define la metonimia y la sinécdoque como "procesos" que afectan a "la relación referencial", mientras que la metáfora es un "proceso" que afecta a la "organización sémica":

"Así pues el mecanismo de metáfora se opone netamente al de metonimia, debido a que opera sobre la sustancia misma del lenguaje en vez de incidir únicamente sobre la relación entre el lenguaje y la realidad expresada"(247).

También para Le Guern, como ya hemos visto en J. A. Martínez, -- hay en el caso de la metáfora una incompatibilidad, pero la define

desde el concepto de isotopía:

"...la metáfora, a condición de que sea vivien
te y produzca imagen, aparece inmediatamente como
extraña a la isotopía del texto en el que está in
serta"(248).

Me parece muy importante hablar de isotopía porque da mayor relieve al papel del contexto y permite explicar metáforas que no parecen presentar tanto incompatibilidad con un elemento vecino, como con todo el contexto en que aparecen, creo que podría ser el caso - de un ejemplo tomado de Voltaire que cita el propio Le Guern para explicar un tipo de metáfora de verbo: "la familiaridad de Astarté, sus tiernas declaraciones (...) encendieron en el corazoón de Zadig un fuego que le asombró"(249). De un modo similar a J. A. Martínez, cree Le Guern que para poder interpretar la metáfora hay que prescindir del "sentido propio" del término, se produce pues un vacío - de contenido, exactamente una supresión de rasgos, precisamente, -- los incompatibles con el contexto; el daño hecho a la comunicación lógica se repara, no mediante una reducción, sino mediante una selección de rasgos compatibles que se verán de ese modo potenciados. Una vez restablecida la comunicación lógica, sucede algo más y es la formación de una imagen asociada que para Le Guern tiene un carácter menos lingüístico que para J. A. Martínez está relacionada, a pesar de ser "obligada", con las conotaciones

"...A un nivel distinto del de la pura infor
mación, y por medio de la introducción de un --
término extraño a la isotopía del contexto, pro
voca la evocación de una imagen asociada que --
percibe la imaginación y que ejerce un impacto
sobre la sensibilidad sin el control de la inte
ligencia lógica, pues la naturaleza de la ima-
gen introducida por la metáfora le permite esca
par a él"(250).

Con todo lo visto, se puede definir la "particularidad de la metáfora", tal y como la concibe Le Guern, con las siguientes pala-

bras de este autor:

"...consiste en unir una denotación marcada - por un proceso de selección sémica a una connotación psicológica obligada, incluso en un contexto reducido"(251).

Como J. A. Martínez y otros autores que se basan en la gramática generativa, percibe el autor que comentamos una diferencia entre la metáfora de sustantivo y la de verbo y adjetivo, en estos últimos se observa una incompatibilidad entre aquél y su sujeto o complemento y entre éste y el nombre a que caracteriza, es decir, la "puesta entre paréntesis" de rasgos incompatibles, no afecta sólo al verbo y al adjetivo en cuestión, sino también a los nombres que se combinan con ellos, son metáforas que inciden, o que dependen mucho más del entorno verbal.

Para Le Guern y siempre con la terminología de Greimas:

"mientras que la metáfora del sustantivo hace intervenir una suspensión sémica que incide sobre los elementos que Greimas llama "semas nucleares", la metáfora del verbo, así como la del adjetivo, pone en acción lo que podría llamarse una suspensión clasemática, que incide sobre los semas contextuales o clasemas"(252).

Para Le Guern hay una correspondencia entre la cantidad de rasgos de significación "amputados" y la "fuerza" de la imagen según se desprende de sus afirmaciones en torno a la diferencia de metáfora de sustantivo verbo y adjetivo que nos ocupa:

"La amputación de elementos de significación es menor con la metáfora-verbo o la metáfora-adjetivo que con la metáfora-sustantivo. Pero, por una especie de compensación, la vivacidad de la imagen añadida por sobreimpresión a la información lógica también es menor(...)se puede generalizar esta consideración teniendo en cuenta que la metáfora es proporcional a la amplitud de la

abstracción producida en el plano de la información lógica"(253).

Esquemáticamente explicada la metáfora según la plantea Le Guern, me parece que su aportación más interesante es la de referirla a la isotopía del discurso. En este aspecto incide el planteamiento de Rastier que vamos a considerar en el parágrafo siguiente.

3.5.2. F. Rastier (254) en un artículo dedicado al análisis del poema "salut" de Mallarmé, también aplica el concepto de isotopía propuesto por Greimas, pero ampliando su alcance, como ya hemos visto a cualquier "iteración" de una unidad lingüística. La parte del trabajo que más nos interesa es la que dedica a las "isotopías del contenido" puesto que en ellas se sitúan las metáforas.

Dentro de las isotopías de contenido, dedica unos breves párrafos a las "isotopías clasemáticas", para fijar su atención en las "isotopías semiológicas" que según sus propias palabras "no están nada estudiadas"(255) y añade que sus consideraciones sobre ellas son "simples tanteos". Las isotopías semiológicas, según Rastier, pueden ser de dos tipos: semémicas u horizontales; metafóricas o -- verticales.

En cuanto a cómo se produce una isotopía semiológica afirma:

"La manifestación de sememas distintos puede establecer una isotopía a poco que cada uno de estos sememas comporte un sema o un grupo sémico común a las figuras nucleares de los otros sememas"(256).

Su localización y estudio suponen "una manera de leer el texto" y se obtiene al relacionar e inventariar los sememas que están relacionados por pertenecer a un determinado campo; estos campos semémicos no tienen como cometido el postular universales, sino precisamente todo lo contrario:

"La teoría de los campos semémicos no podrá, al parecer, postular universales, sino que deberá describir al mismo tiempo que estos campos -- los sistemas axiológicos e ideológicos de la sociedad productora de los textos estudiados"(257).

Ya hemos visto en Greimas los textos pluri-isótopos, para Rastier generalmente un texto "puede manifestar varias isotopías semémicas enmascaradas"(258). A partir de esta idea señala en el poema *salut* dos isotopías "banquete" y "navegación" a la que añadirá después la de "escritura", menos evidente en el texto, pero no por eso menos "productiva". Para determinar las dos primeras isotopías es necesario acudir a esos conocimientos proporcionados por la cultura, por ejemplo, hay que conocer el "ritual" de la celebración de un banquete, mientras que la tercera se puede fijar a partir de un conocimiento profundo de la obra de Mallarmé:

"Esta lectura se basa explícitamente en una -
sólida hipótesis: la coherencia interna de los -
textos de Mallarmé escritos entre 1866 y 1899" (259).

Es, pues, una isotopía que depende del "idiolecto" del escritor, y su presencia se avisa a través de una serie de sememas que no pueden situarse en ninguno de los otros señalados.

Hay sememas en cierto modo ambiguos que pueden situarse "leerse" indistintamente en las isotopías señaladas, junto a ellos, los hay que pertenecen a un campo semémico concreto, éstos son los más interesantes para nosotros, ya que, afirma Rastier que pueden leerse en cualquiera de las isotopías del texto por un mecanismo muy similar al que Le Guern señala en el funcionamiento de la metáfora: la pérdida de unos determinados semas y la conservación de otros.

"Así, ocurre que /poupe/[papa], conservando -
sus semas extremidad posterioridad, puede leerse
como extremo de la mesa"(260).

Estamos ya en las que Rastier denomina isotopías metafóricas o -
verticales que parecen producirse al entrecruzarse las diversas isotopías del texto:

"Entendemos aquí por metáfora toda isotopía -
elemental o todo haz de isotopías elementales es
establecido entre los sememas o grupo de sememas -
pertenecientes a dos campos distintos"(261).

Esta convivencia de isotopías que produce metáforas, establece

según el autor que comentamos, una relación de equivalencia de "semas nucleares centrales" y una relación de oposición entre "semas nucleares periféricos" y aduce como prueba del carácter periférico de estos últimos el que pueden suprimirse. Todo hace pensar que en esta descripción de la metáfora aislada "micro-metáfora", sigue de cerca a Le Guern, como ya habíamos advertido antes: los semas "mutilados" de aquel vienen a coincidir con los semas periféricos y los semas conservados o "atributo dominante" vendrían a ser los semas nucleares centrales. El hecho de que llame a ambos "semas nucleares" y relacione el avance de los estudios sobre el clasema con el de los estudios sintácticos, hace pensar que reserva esta última denominación para aquellos semas que establecen, a nivel de contenido, una relación sintáctica más evidente, no sé si aventurarme a decir que aquellos que provocan metáforas de verbo o adjetivo.

En cuanto a la "lectura" de las isotopías Rastier se muestra contrario a dotar a éstas de una dirección concreta, para evitar caer en la metáfora "ornatus" o en la simplificación del contenido del texto, ya que establece

"una jerarquía entre los contenidos que están en relación metafórica: una sería el vehículo y el otro el soporte, la lectura se orienta desde el primero hacia el segundo" (262).

El riesgo está, pues, en limitarse a una sola isotopía y no considerar que, por ejemplo, en el pomema salut, el campo semémico "banquete" es metáfora del campo semémico "navegación" y viceversa y, a la vez, ambas son metáfora de escritura.

Trabajo interesante y sugerente el de Rastier del que he hecho una selección fijándome tan sólo en lo que aporta para la metáfora e incluso eliminando algunas ideas que introduce en torno a ésta, por ejemplo el intento de medir, casi de un modo matemático, la "solidez", la "exactitud" y la "distancia" metafóricas (263) porque me parecen menos fundadas que las aquí expuestas. Sobre otros aspectos del trabajo vamos a volver inmediatamente.

3.6. Con las isotopías, tal y como las estudia Rastier, seguimos en la metáfora, pero hemos vuelto al texto y a la coherencia tex---

tual, puesto que la isotopía, entendida como homogeneidad semántica de un texto, es una forma de manifestarse la coherencia textual. En definitiva, hemos salido de la metáfora de la palabra para verla — funcionar en y desde el texto; esto es ya muy importante, pero Rastier aporta más.

Es fundamental la división que establece entre isotopías clasémicas y semiológicas, porque permite suponer que las isotopías no pueden fundarse exclusivamente en los clasemas, ni siquiera en relaciones más generales, pero puramente lingüísticas, sino que, como advierte el propio autor, interesa el componente socio-cultural, es decir, nuestro conocimiento del mundo, las presuposiciones de que — parte el texto. La necesidad de introducir este componente "realista" en la semántica es una de las ampliaciones que sugeríamos como necesarias al estudiar en 3.4.2.1. la propuesta de Greimas. Así, — pues, podemos decir que las isotopías semémicas o campos semémicos del texto se formarán en virtud de dos tipos de relaciones: las que podemos denominar "lingüísticas" y las establecidas por nuestro conocimiento del mundo, que no supone sólo conocimiento de los objetos, sino también de entes culturales o de condicionamientos sociales etc. Como afirma J. A. Martínez, en ocasiones las fronteras entre lo que podemos considerar "lengua" y "realidad" son muy difíciles de establecer, puede ser que sea por aquello que alguien ha sugerido: el hombre es un ser condenado a organizar el mundo desde el lenguaje y al revés a crear lenguaje a través del mundo. Por las dificultades que entraña, a lo largo de nuestros análisis no vamos a establecer esta distinción, salvo en los casos de estricta necesidad, pero sí conviene que se tenga presente que partimos de esta doble posibilidad de establecerse las relaciones entre los elementos que componen un texto, y que así las vamos a establecer.

La metáfora como resultado de la combinación de isotopías en el texto queda perfectamente definida como lo hace Le Guern: si nos — instalamos en una isotopía del texto, el elemento que pertenezca a otra será sentido como extraño, como visitante perturbador de la coherencia establecida. Pero, como antes hemos planteado la intervención de nuestro conocimiento del mundo en la formación de isotopías, cabe considerar la propuesta que J. L. Tato recoge de Bazell (264),

en torno a la posibilidad de que para "decir" una metáfora baste -- nombrar algo que no exista en la naturaleza. El propio Tato observa que no es una condición generalizable a todas las metáforas, pero -- podemos hacer algunas consideraciones más. Efectivamente, pueden -- existir textos como el que reproduzco a continuación y que he to mado de E. Bernárdez:

"los leones se subieron a los témpanos de hielo y se lanzaron en persecución de la foca. El -- esquimal les azuzaba, les llamaba por sus nom- -- bres. Las fieras corrieron sobre el hielo, suje-
tándose con sus garras para no caer. Cuando esta
ban a punto de alcanzarla, la foca alzó el vuelo."(265)

Está claro que no es un texto compatible con nuestro conocimiento de la realidad, pero tampoco parece que pueda ser considerado una metáfora. Esta clase de textos sólo serían admisibles caso de darse -- una nueva situación real que así lo determinará, como sugiere E. Bernárdez, o como dice Van Dijk (266) siempre que se creen en el texto las condiciones necesarias para que el texto sea aceptado, por ejemplo, volviendo a E. Bernárdez: "...en una situación imaginada donde un mundo de ficción ocupa el lugar del mundo real"(267). Esto quiere decir que sólo puede ser una metáfora si consideramos la posibilidad de que todo texto literario pueda entenderse como tal(268).

Además, un texto que no reproduzca nuestra idea de "realidad" y -- que precise de determinados mecanismos que lo hagan aceptable puede a su vez presentar metáforas. Todo esto prueba que la metáfora obedece a un mecanismo muy diferente, funciona de otra manera y también que los "mundos" posibles que para Petőfi entraban en la semántica -- extensional tendrán que contar a la hora de establecer las isotopías de un texto; es nuestra segunda sugerencia, anunciada en 3.4.2.1.

El mecanismo de la metáfora ha sido ya presentado desde diversas perspectivas a lo largo de estas páginas, pero conviene que volvamos sobre él para verlo ahora con la luz que aporta su inserción en el -- ámbito del texto.

Parece que la clave es la perturbación de la isotopía, de la coherencia establecida: la tarjeta de visita de la metáfora es la extrañeza que supone su presencia en el texto, independientemente de --

que lo que aparezca en él sea la "realidad" o se trate de un texto - como el que hemos citado antes, de un mundo creado.

Es muy interesante lo que dice Rastier en torno al doble mecanismo de la metáfora que es a la vez "disjunción" y "conjunción", así, una metáfora como "Pedro es un león" supone una incompatibilidad -- $[\text{Humano}] \neq [\text{Animal}]$ y una compatibilidad, creada en el texto, en que dos términos que no lo son se hacen transitoriamente equivalentes - (Pedro = león) lo que se produce es como dice J. A. Martínez un "híbrido" o como explica Richards:

"Cuando empleamos una metáfora, en la formulación más sencilla, tenemos dos ideas de cosas diferentes que actúan al mismo tiempo y que van -- contenidas en una sola palabra, y una sola fase cuya significación es una resultante de su interacción"(269).

El que dos entidades se presenten como equivalentes suponen también confrontarlas y se ha dicho en repetidas ocasiones que la posibilidad de que una ocupe el lugar de otra (o que se confronten) viene dada por la semejanza que existe entre los objetos en la realidad, ahora, también se ha dicho que la metáfora no sólo aprovecha la semejanza existente sino que la crea; me parece que esto es cierto, es suficiente con que exista el contexto adecuado, que se den en el texto condiciones suficientes para que dos objetos que en la realidad no tienen nada que ver se presenten como comparables, como un "híbrido", sin que se sienta como un absurdo.

Como se ve partir del texto para hablar de metáfora no es ni mucho menos ocioso, pero hay que añadir que resuelve algunos problemas que aparecen en las teorías en torno a esta figura que hemos tenido en cuenta y que no podían resolverse adecuadamente desde la -- "palabra"; tal es, por ejemplo, la asociación que hace J. A. Martínez entre desvío semántico y desvío del uso, mientras intenta dejar indemne el sistema, pero, como el propio autor afirma, hay casos como el de "ceja serpiente" que es una metáfora producida por la violación de una regla de categorización, no resulta convincente cuando intenta explicarla desde el uso y sí se puede entender cuando su

giere que es el entorno verbal en que la metáfora aparece el que permite su interpretación.

Podría pensarse que admitir la idea de ruptura de la isotopía, -- de contraste que puede basarse como dice J. A. Martínez en el "uso" y por lo tanto ser desvío de éste lo que puede así relacionar al --- "uso" con una manera de organizar el mundo a través del lenguaje --- (270), suponga un daño a la comunicación lógica que ha de repararse con los medios que ofrece el propio texto devolviéndole la lógica o la compatibilidad con lo usual, es decir, "normalizar" el texto por medio de la selección de rasgos compatibles o por una "reducción", -- pero me parece que la metáfora es algo más complejo. Si leemos que -- una dama tiene el "caballo de oro" entendemos que es rubia, pero el autor no ha dicho sólo esto, parece que ha dicho algo más. En efecto, todos los investigadores que explican la reducción están de acuerdo en afirmar que una metáfora nunca se traduce en su totalidad, siempre se pierde "algo" y no parece que sea sólo belleza, sino como dice Ricoeur, información; la metáfora no sólo embellece, informa, es una manera de "ver", de "presentar" el mundo que se crea en el texto, incluso en los autores que parten del canon clásico de la metáfora -- como ornatus no da la impresión de que elaboren un texto plagado de metáforas sólo para invitar al lector a que las sustituya. Podemos -- decir que la metáfora opera como un cristal coloreado que "transforma" lo que vemos a través de él, es, pues, una manera de modificar la referencia, o mejor, una manera de crear referentes, un procedimiento más de crear "mundos"; Por eso me parece que la clave es la imagen, (tal y como la concibe J. A. Martínez). Así parece desprenderse de -- las afirmaciones de Rastier en torno a la lectura de isotopías del -- texto en que advierte de los riesgos que supone instalarse en una y traducir sin más la otra. Efectivamente creo que hay que mantener -- las dos entidades enfrentadas, y a la vez unidas, pero es el texto -- el que decide en qué grado hay que hacerlo, o mejor que grado que supone orden "jerárquico", de qué manera hay que hacerlo, por eso puede suceder que nos instalemos en una línea de lectura, en una isotopía, sin que esto suponga empobrecer el texto siempre que se tenga en --- cuenta la existencia de la otra, y la información que aporta, siempre que intentemos mirar a través del cristal que el escritor nos po

ne ante los ojos. Creo que la reducción o la selección de rasgos -- son una parte del mecanismo de lectura, que por paradójico que parezca debe ser complementada con una vuelta a la doble composición del referente metafórico como señalaba Richards.

Queda decir que en íntima conexión con las "isotopías" de un texto y su desarrollo está el "tema" de éste, ya habíamos visto una definición de este concepto en T. Van Dijk como la isotopía que permanece a lo largo de un texto; para E. Bernárdez el tema

"...puede considerarse como el componente "exclusivamente" semántico de ese plan global. Es - el contenido informativo básico, fundamental del texto"(271).

En torno al tema se estructura el texto y las isotopías dependen de él, de hecho, en los casos en que una "orientación" de la lectura de isotopías se hace necesaria, sucede tal cosa por la presencia no ambigua de un tema.

NOTAS AL CAPITULO I

- 1.- Víctor Manuel de Aguiar e Silva, Teoría de la Literatura (Madrid, Gredos, 1981), p. 460.
- 2.- Antonio García Berrio precisa el lugar que la lingüística ocupó entre los formalistas y afirma que "en sus actuales recapitulaciones sobre el pasado, un miembro de la escuela, Jakobson, llega casi a identificar la significación global de la escuela formalista con la de sus especulaciones lingüísticas y Tzvetan Todorov, no limitándose a exaltar el indiscutible avance que la labor de los formalistas supuso para el estudio de la lengua literaria, ha planteado recientemente todo un esquema de paralelos para demostrar la vinculación, o al menos la unidad de orientación, de la mayoría de las más prestigiosas direcciones de la lingüística actual -glosemática, distribucionalismo, generativa, etc.- con las pautas metodológicas léxicas de los formalistas". Significado actual del formalismo ruso (Barcelona, Planeta, 1973), p. 102.
- 3.- A. J. Greimas, Semántica estructural (Madrid, Gredos, 1973), p. 86.
- 4.- J. A. Martínez García, Propiedades del lenguaje poético (Univ. de Oviedo, 1975), p. 32.
- 5.- Ibídem , p. 33.
- 6.- Ibídem , p. 36.
- 7.- Fernando Lázaro Carreter, ¿Qué es la Literatura? (Santander, -- Publicaciones de la Univ. Internacional Menéndez Pelayo, 1976), p. 18.
- 8.- Harald Weinrich, Lenguaje en textos, (Madrid, Gredos, 1981), p. 20.
- 9.- Francisco Abad Nebot; "El texto como unidad de análisis de las ciencias filológicas", Letras de Deusto, 19 (Junio 1980), p. 107.
- 10.- A. García Berrio, Significado..., p. 10.
- 11.- Boris Eikhenbaum, La teoría del método formalista Cit. por A. García Berrio, Significado..., p. 290.
- 12.- G. Tymjanov y R. Jakobson, Les problèmes des études littéraires et linguistiques Cit. por A. García Berrio, Significado..., p. 293.

- 13.- V. M. de Aguiar, Teoría..., p. 476.
- 14.- F. Lázaro Carreter, p. 9.
- 15.- Ibídem, p. 10.
- 16.- A. García Berrio, Significado..., p. 135.
- 17.- Ibídem, p. 135.
- 18.- Samuel R. Levin, Estructuras lingüísticas en la poesía (Madrid, Cátedra, 1974), p. 211.
- 19.- A. García Berrio, Significado..., p. 101.
- 20.- Cit. por S. R. Levin, p. 211.
- 21.- F. Lázaro Carreter, p. 33.
- 22.- Alfonso Berlanga Reyes, José Jesús de Bustos Tovar, "Intertextualidad e intratextualidad en la lírica tradicional" en Organizaciones textuales, Actas del III simposio del Séminaire d'Études Littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail, (Toulouse, mayo de 1980), p. 30.
- 23.- Louis Hjelmslev, El lenguaje (Madrid, Gredos, 1976), p. 129.
- 24.- Ibídem, p. 129.
- 25.- Ibídem,, p. 129.
- 26.- J. A. Greimas, p. 46.
- 27.- Martinet, "Reflexiones sobre la frase" en Language and society. Cit. por Roland Barthes, Introducción al análisis estructural del relato, (Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970), pp. -- 11-12.
- 28.- R. Barthes, "Reflexiones...", p. 12.
- 29.- E. Coseriu, "Determinación y entorno". Cit. por F. Abad Nebot, p. 100.
- 30.- Enrique Bernárdez, Introducción a la lingüística del texto (Madrid, Espasa Calpe, 1982).
- 31.- Eugenio Coseriu, "Determinación y entorno" en Teoría del lenguaje y lingüística general (Madrid, Gredos, 1972), p. 287 y ss.
- 32.- E. Bernárdez, p. 23 y ss.
- 33.- Ibídem, p. 21.

- 34.- M. Bajtín, El problema del texto. Cit. por Jorge Lozano y otros, Análisis del discurso, Hacia una semiótica de la interacción -- textual (Madrid, Cátedra, 1982), p. 16.
- 35.- J. Lozano, p. 17.
- 36.- Ibídem, p. 18.
- 37.- Fernando Lázaro Carreter, Diccionario de términos Filológicos (Madrid, Gredos, 1971), Voz "texto".
- 38.- Louis Hjelmslev, Prolegómenos a una Teoría del lenguaje (Madrid, Gredos, 1980), p. 160.
- 39.- Ibídem, p. 160.
- 40.- J. A. Martínez, p. 164. Véanse también las páginas siguientes.
- 41.- Ibídem, p. 165.
- 42.- Ibídem, p. 167.
- 43.- L. Hjelmslev, Prolegómenos..., p. 165.
- 44.- Ibídem, p. 166.
- 45.- Ibídem, p. 166.
- 46.- Ibídem, pp. 166-167.
- 47.- Véase Umberto Eco, Signo (Barcelona, Lábore, 1976), p. 97 y ss.
- 48.- Ibídem, p. 167 y ss.
- 49.- Ibídem, p. 22.
- 50.- Roland Barthes, S/Z (Madrid, Siglo XXI, 1980), p. 3.
- 51.- F. Abad Nebot, El texto como unidad..., p. 103.
- 52.- E. Bernárdez, p. 83.
- 53.- Bertinetto, Pier Marco, Can we give a unique definition of the concept "text"? Reflections on the status of textlinguistics. Cit. por E. Bernárdez, p. 84.
- 54.- Janos S. Petőfi, A. García Berrio, Lingüística del texto y crítica literaria (Madrid, Alberto Corazón, 1978), p. 56.
- 55.- Véase E. Bernárdez, p. 57 y ss.
- 56.- Véase E. Bernárdez, cap. 2.
- 57.- Fernando Lázaro Carreter, ¿Qué es Literatura?, p. 16.

- 58.- Cit. por E. Bernárdez, p. 60.
- 59.- E. Bernárdez, p. 61.
- 60.- Ibídem, p. 98 y ss.
- 61.- Ibídem, p. 61.
- 62.- Ibídem, p. 68.
- 63.- Ibídem, p. 68.
- 64.- F. Lázaro Carreter, ¿Qué es...?, p. 18.
- 65.- Véase A. García Berrio, Petöfi, Lingüística..., p. 57 y ss.
- 66.- Ibídem, p. 250.
- 67.- Ibídem, p. 58.
- 68.- E. Bernárdez, p. 74.
- 69.- Ibídem, p. 99. Estas diferenciaciones no deben ser entendidas como excluyentes, es decir no supone que proponer la posibilidad del texto como unidad suponga excluir de ese papel a la oración, se trata de una distinción que podemos calificar simplemente de jerárquica, así García Berrio afirma: "...por tanto -- oración y texto constituyen dos unidades del discurso cuya evidencia, como realidad expresiva se deja sentir claramente en la conciencia psicológica de los participantes en el acto comunicativo verbal de estar realizando dos tipos distintos, pero en sí mismos perfectos, de paso cerrados en el proceso del discurso". Lingüística..., p. 249.
- 70.- J. Lozano y otros, p. 20.
- 71.- Noam Chomsky, Aspectos de la teoría de la sintaxis (Madrid, -- Aguilar, 1970), p. 6. Subrayado original.
- 72.- Ibídem, p. 6.
- 73.- Christian Nique, Introducción metódica a la gramática generativa (Madrid, Cátedra, 1975), p. 22.
- 74.- Víctor Manuel de Aguiar e Silva, Competencia lingüística y competencia literaria, (Madrid, Gredos, 1980), p. 35, nota 41.
- 75.- Ibídem, p. 46.
- 76.- John Lyons, Chomsky, Barcelona, Grijalbo, 1974), p. 93.
- 77.- Cit. por V. M. de Aguiar, Competencia..., p. 100. Nota 21.

- 78.- Cit. por V. M. de Aguiar, Competencia...., p. 86.
- 79.- Ibídem, p. 76.
- 80.- Ibídem, p. 127.
- 81.- Cit. por V. M. de Aguiar, Competencia...., p. 128.
- 82.- Noam Chomsky, Dialogues avec Mitsou Renat, p. 200. Cit. por V. M. de Aguiar, Competencia...., p. 123.
- 83.- V. M. de Aguiar, Competencia..., p. 120.
- 84.- Ibídem, p. 121.
- 85.- Francisco Abad Nebot, "Sobre gramática generativa y poesía", en V. M. de Aguiar e Silva, Competencia lingüística y competencia literaria (Madrid, Gredos, 1980), p. 142. Un poco más adelante añade: "se encuentra, por consiguiente, en la sistemática del creador de la gramática generativa, datos y reconocimientos que constituyen una puerta abierta hacia el estudio de las variabilidades socio-culturales dependientes de la lengua y hacia el - registro literario", p. 143.
- 86.- Ibídem, p. 143-144.
- 87.- J. Jacques Thomas, Théorie générative et poétique littéraire. Cit. por F. Abad, op. cit., p. 144-145.
- 88.- F. Abad, Sobre Gramática..., p. 150.
- 89.- Ibídem, p. 150.
- 90.- Chomsky define los universales formales y sustantivos del siguiente modo: "Una teoría de los universales sustantivos sostiene que los elementos de cierto tipo en cualquier lengua deben ser extraídos de una clase de elementos fijos. Así, por ejemplo, la teoría de los rasgos distintivos de Jakobson puede ser interpretada en el sentido de que hace una aserción sobre universales sustantivos respecto al componente fonológico de una gramática generativa. La aserción es que cada EDUCTO de este -- componente consta de elementos que son caracterizados en términos de un número reducido de rasgos fonéticos, universales, fijos (quizá del orden de quince o veinte), cada uno de los cuales tiene una caracterización acústico-articulatoria independiente de cualquier lengua concreta... Una cierta condición --- abstracta podría llamarse un universal lingüístico formal... Intentos recientes de especificar las condiciones abstractas que debe satisfacer una gramática generativa han producido varias - propuestas sobre universales formales en este sentido. Así, por ejemplo, considérese la propuesta de que el componente sintáctico de una gramática debe contener reglas transformacionales... Universales sustantivos... se refieren al vocabulario para la

descripción del lenguaje; pero los universales formales implican... el carácter de las reglas". Aspectos de la teoría de la sintaxis. Cit. por Abad Nebot, *ibídem*, pp. 150-151.

- 91.- F. Abad Nebot, p. 151.
- 92.- Véase Antonio García Berrio, "Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, pragmática, texto)", 1616, *Anuario de la Sociedad de Literatura General y Comparada*, II, (1979), p. 140 y ss.
- 93.- J. Culler, La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura, (Barcelona, Anagrama, 1978).
- 94.- *Ibídem*, p. 164.
- 95.- *Ibídem*, p. 164. Vid. también la p. 174.
- 96.- *Ibídem*, p. 165.
- 97.- *Ibídem*, p. 178.
- 98.- *Ibídem*, p. 169.
- 99.- *Ibídem*, p. 181.
- 100.- *Ibídem*, p. 181.
- 101.- *Ibídem*, p. 181. Se plantea un problema similar al que sugieren las palabras de Lozano con que abrimos estas líneas sobre la competencia literaria y sobre las que prometimos volver. Lozano parece coincidir con Culler en cuanto a considerar que la coherencia la aporta el lector, pero en las citas e ideas que expone después se desprende que reconoce la existencia de una coherencia textual no aportada por el lector receptor, sino reconocida por éste.
- 102.- Ignacio Bosque, "En torno a la llamada "poética generativa"", 1616, *Anuario de la Sociedad de Literatura General y Comparada*, II (1979), p. 124.
- 103.- V.M. Aguiar, Competencia..., p. 69. El trabajo de Chomsky al que se refiere la cita es de 1977, Essays on form and interpretation.
- 104.- A. García Berrio, Lingüística, literaridad/poeticidad..., p. 141.
- 105.- *Ibídem*, p. 141.
- 106.- F. Lázaro Carreter, ¿Qué es la Literatura?, p. 19.
- 107.- A. García Berrio, Lingüística, literaridad/poeticidad..., p. 141. Nos referimos aquí a la pluralidad de lecturas desde las aportaciones del lector, no a la que otros críticos consideran que se produce en el texto mediante determinadas "estrategias" del discurso. Es posible que ambas propuestas se complementen ya que el autor que aplica esa estrategia del sentido múltiple cuenta con la posibilidad de interpretaciones múltiples con que opera el lector.

- 108.- Roland Barthes, S/Z, pp. 6-7.
- 109.- F. Abad Nebot, recogiendo sugerencias de Coseriu y Pottier -- afirma al definir el texto como unidad: "Entendemos las unidades como un todo funcional; la unidad formal es un compuesto de elementos diversos, que pasa a formar parte de una clase -- en cuanto a unidad funcional". El texto como unidad..., p. 99.
- 110.- Véase F. Lázaro Carreter, ¿Qué es la Literatura?
- 111.- Ibídem, p. 21.
- 112.- Ibídem, p. 19.
- 113.- A. García Berrio, "Lingüística, literariedad/poeticidad...", p. 143.
- 114.- Ibídem, p. 141. (Subrayado original).
- 115.- Ibídem, p. 143.
- 116.- Cit. por J. Lozano (y otros), p. 44.
- 117.- Ibídem, p. 43.
- 118.- Véase cita 116 E. Coseriu, p. 313.
- 119.- E. Coseriu, p. 313.
- 120.- Ibídem, p. 313 y ss.
- 121.- A. García Berrio y Petöfi, Lingüística..., p. 88.
- 122.- E. Coseriu, "Determinación y entorno...", p. 314.
- 123.- Ibídem, p. 315.
- 124.- A. García Berrio y Petöfi, La lingüística..., p. 88.
- 125.- Las siglas corresponden al nombre en alemán: Text - Struktur - Welt - Struktur - Theorie.
- 126.- M^a Elizabeth Conte, Introduzione en la lingüística testuale. Cit. por E. Bernárdez, p. 166.
- 127.- E. Bernárdez, pp. 166-67.
- 128.- Cit. por García Berrio, Petöfi, Lingüística..., p. 89.
- 129.- Véase F. Lázaro Carreter, ¿Qué es la literatura?
- 130.- E. Bernárdez, p. 171.
- 131.- Cit. por E. Bernárdez, p. 175.

- 132.- J. Petöfi y A. García Berrio, Lingüística..., p. 188.
- 133.- E. Coseriu, "Determinación y entorno...", p. 320.
- 134.- García Berrio, Petöfi, p. 263.
- 135.- Ibídem, p. 263.
- 136.- A. García Berrio (y Janos S. Petöfi), Lingüística..., p. 57.
- 137.- Teun Van Dijk, Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso) Madrid, Cátedra, 1980), p. 147.
- 138.- García Berrio y Petöfi, Lingüística..., p. 56. Explica García Berrio que para T. Van Dijk, relevancia "quiere decir (...) - lo que en teoría glosemática funcionalidad; es decir, relación que, como se sabe, pueda establecerse entre términos muy variados...".
- 139.- Sacks, H., On the analyzability of stories by children. Cit. por Lozano (y otros), p. 20.
- 140.- Véase García Berrio y Petöfi, Lingüística..., pp. 33 y ss.
- 141.- Cit. por Teun Van Dijk, "Aspectos de una teoría generativa -- del texto poético" en Ensayos de semiótica poética (Barcelona, Planeta, 1976), p. 243.
- 142.- García Berrio y Petöfi, Lingüística..., p. 60.
- 143.- Ibídem, p. 60.
- 144.- T. Van Dijk, "Aspectos de una teoría generativa...", p. 254.
- 145.- Cit. por E. Bernárdez, p. 156.
- 146.- T. Van Dijk, "Aspectos de una teoría generativa...", p. 244. Este es un trabajo dedicado especialmente a textos literarios; en otros posteriores ha insistido el autor sobre la importancia de la coherencia en la macroestructura y las nociones de tema o tópico de conversación, a la vez que se ha ido alejando de los problemas específicos del texto literario para situarse en los propiamente lingüísticos.
- 147.- Ibídem, p. 245.
- 148.- Ibídem, pp. 254 y ss.
- 149.- Ibídem, p. 255.
- 150.- Ibídem, p. 255.
- 151.- Ibídem, p. 261.

- 152.- Ibídem, p. 262.
- 153.- Lozano (y otros), p. 24.
- 154.- Dice García Berrio: "En el estado actual de progreso de la -- lingüística hay que reconocer que el establecimiento de unas reglas constitutivas y, sobre todo, transformativas de la estructura profunda textual son más un "desideratum" que una -- realidad contante. Se opera más hasta ahora a dicho a nivel -- con la fantasía proyectiva y analógica que con verificaciones reales y con sus consecuencias." Lingüística..., p. 66.
- 155.- Ibídem, p. 69.
- 156.- E. Bernárdez, capítulo 4.
- 157.- Ibídem, p. 157.
- 158.- Salomón Marcus, Textual cohesion and textual coherence. Cit. por E. Bernárdez, 157.
- 159.- García Berrio y Petöfi, Lingüística..., p. 57. Para este autor, las conjunciones y los elementos copulativos son "índices de cohesión" y concluye que "los marcos formales del texto vienen representados por los elementos de cohesión, sustentadores y conductores de su congruencia lógico-comunicativa", p. 57.
- 160.- E. Bernárdez, p. 158.
- 161.- Ibídem, p. 158.
- 162.- Ibídem, p. 161.
- 163.- Ibídem, p. 160.
- 164.- Ibídem, p. 158.
- 165.- Ibídem, p. 160.
- 166.- Ibídem, p. 161.
- 167.- Ibídem, p. 161.
- 168.- Ibídem, p. 161.
- 169.- Ibídem, p. 161.
- 170.- Ibídem, p. 162.
- 171.- Ibídem, p. 162.
- 172.- Juan Luis Tato y G-Espada, Semántica de la metáfora (estudio

introdutorio) (Alicante, Instituto de estudios alicantinos, 1975), p. 12.

173.- *Ibidem*, p. 12.

174.- Iuri Tinianov, El problema de la lengua poética (Madrid, Siglo XXI editores, 1975), p. 55.

175.- *Ibidem*, p. 54 y 55.

176.- Paul Ricoeur, La metáfora viva (Buenos Aires, Megápolis, 1975) p. 121.

177.- Cit. por P. Ricoeur, p. 123.

178.- J. L. Tato, p. 48. Dice Chomsky: "the notion grammatical cannot be identified with meaningful or signifiant in any semantic sense. Sentences (1) and (2) are equally nonsensical, but any speaker of English will recognize that only the former is grammatical

(1) Colorless green ideas sleep furiously

(2) Furiously sleep ideas green colorless (...) such examples suggest that any search for a semantically based definition of grammaticales will be futile"

(Chomsky 1975). Cit. por J. L. Tato, p. 48.

179.- *Ibidem*, p. 52 y ss.

180.- *Ibidem*. Véase el capítulo 19.

181.- *Ibidem*, p. 44.

182.- *Ibidem*, p. 45.

183.- J. A. Martínez, p. 240.

184.- Ejemplo propuesto por Christian Nique, Introducción metódica a la gramática generativa (Madrid, Cátedra, 1975), p. 121 y ss.

185.- Noam Chomsky, Aspectos..., pp. 78-79.

186.- *Ibidem*, p. 87.

187.- *Ibidem*, p. 92.

188.- Christian Nique, p. 122.

189.- N. Chomsky, p. 111.

190.- *Ibidem*, p. 134. El subrayado es mío.

191.- J. L. Tato, p. 65.

- 192.- R. E. Sanders, "Aspects of figurative language". Véase J. L. Tato, p. 72.
- 193.- Víctor Sánchez de Zavala, Hacia una epistemología del lenguaje (Madrid, Alianza, 1972), pp. 93-94.
- 194.- Véase la nota nº 4. Para todo lo referente a la metáfora, además de los trabajos citados a lo largo de este capítulo, me ha sido esencial la consulta de los siguientes: Christine --- Brooke-Rose, A grammar of Metaphor (Secker and Warburg, Londres, 1958). Albert, Henry, Métonymie of métaphore (Klincksieck, Paris, 1971). Philip Wheelwright, Metáfora y realidad (Espasa Calpe, Madrid, 1979). Como introducción a los problemas de la metáfora es muy útil consultar el libro de Terence Hawkes, Metaphor (The critical idiom, Methuen and Co. Ltd. London, 1972).
- 195.- J. L. Martínez, p. 249 y ss.
- 196.- Ibídem, p. 249.
- 197.- Ibídem, p. 192. Más adelante por razones de simplificación, - suprime la distinción entre rasgos archisémicos y lexemáticos para englobar ambos bajo la segunda denominación (p. 273); habrá, pues, rasgos clasemáticos y lexemáticos únicamente.
- 198.- Ibídem, p. 250. Más adelante establece un repertorio de clases más o menos estable. (Véanse las pp. 273 y ss.).
- 199.- Ibídem, p. 256.
- 200.- P. Ricoeur, p. 211 y ss.
- 201.- J. A. Martínez, p. 250.
- 202.- Por ejemplo "mosquito" "postillón" (Quevedo) con violación de reglas del tipo (a) y "Me nacieron en Zamora" (Clarín) con violación de reglas del tipo (b). J. A. Martínez, pp. 257-258.
- 203.- Ibídem, p. 257.
- 204.- Ibídem, p. 263.
- 205.- P. Ricoeur: "Debemos a Jean Cohen el haber introducido, de manera decisiva, a mi juicio, la noción de reducción de desvío". P. 228.
- 206.- Jean Cohen, Estructura del lenguaje poético, (Madrid, Gredos, 1970), p. 112 y ss.
- 207.- Ibídem, p. 113.
- 208.- J. A. Martínez, p. 290.

- 209.- Ibídem, p. 290.
- 210.- Ibídem, p. 291.
- 211.- Ibídem, p. 292.(El subrayado es mío).
- 212.- Ibídem, p. 207. Véase la explicación de Metáfora de Le Guern en 3.5.1.
- 213.- Ibídem, p. 295.
- 214.- Ibídem, p. 395 y ss.
- 215.- Ibídem, p. 99.
- 216.- Ibídem, p. 99.
- 217.- Véase la nota nº 3.
- 218.- V. Sánchez Zavala, p. 173.
- 219.- Ibídem, p. 171.
- 220.- Ibídem, p. 174.
- 221.- Greimas, p. 67.
- 222.- Ibídem, p. 67.
- 223.- Ibídem, p. 75.
- 224.- Ibídem, p. 78.
- 225.- Ibídem, p. 80.
- 226.- V. Sánchez de Zavala, p. 173. En otro momento este autor acusa a Greimas de cierta imprecisión terminológica: "Pero, sean cuales fueren sus causas remotas y próximas, no puede dejar de -- producir sorpresa la aparente arbitrariedad de la terminología muchas veces empleada por Greimas; arbitrariedad que consiste en emplear en sentido técnico términos de contenido perfectamente claro para el habla general, y que, desplazados de sus -- contextos corrientes, no sólo dificultan en gran medida la visión de lo que con ellos se quiere mentar, sino que, inevitablemente, hacen deslizar el pensamiento --y no sólo el del -- lector, temo-- hacia su alveolo acostumbrado, dando lugar a ejemplificaciones e incluso conclusiones falaces", p. 179.
- 227.- Greimas, p. 78. Dice textualmente: "Es posible que un diccionario de lexemas formulados en términos de modelos virtuales ~~ap-~~ aporte una contribución no desdeñable a la solución de los problemas semánticos planteados por la traducción mecánica".

- 228.- J. Culler, p. 117.
- 229.- Ibídem, p. 118.
- 230.- Greimas, p. 106.
- 231.- Ibídem, p. 106.
- 232.- Michel Le Guern, Metáfora y metonimia (Madrid, Cátedra, 1976) p. 19, nota 18.
- 233.- Greimas, p. 227.
- 234.- Lozano (y otros) p. 30.
- 235.- Véase Lozano y otros, p. 30 y ss.
- 236.- François Rastier, "Sistemática de las isotopías" en A. J. Greimas y A.A.V.V., Ensayos de semiótica poética (Barcelona, Planeta, 1976), p. 110.
- 237.- V. Sánchez de Zavala, p. 181.
- 238.- Ibídem, p. 74.
- 239.- J. Culler, p. 120.
- 240.- Ibídem, p. 120.
- 241.- Greimas, p. 148.
- 242.- Ibídem, p. 148.
- 243.- Ibídem, p. 151.
- 244.- Ibídem, p. 151.
- 245.- Lozano y otros, p. 33. Véase U. Eco, Signo y el parágrafo 2.2.
- 246.- Véase la nota 226.
- 247.- M. Le Guern, p. 19. Véase Roman Jakobson, "Deux aspects du langage et deux types d'aphasies" en Essais de linguistique générale (París, Minuit, 1963). Existe traducción española Fundamentos del lenguaje (Madrid, Ayuso, 1973) (También en Cátedra).
- 248.- Ibídem, p. 19.
- 249.- Ibídem, p. 20.
- 250.- Ibídem, p. 25.
- 251.- Ibídem, p. 25.

- 252.- Ibidem, p. 23.
- 253.- Ibidem, p. 23.
- 254.- Véase nota nº 230.
- 255.- F. Rastier, p. 112.
- 256.- Ibidem, p. 112.
- 257.- Ibidem, p. 113.
- 258.- Ibidem, p. 114.
- 259.- Ibidem, p. 127.
- 260.- Ibidem, p. 117.
- 261.- Ibidem, p. 118.
- 262.- Ibidem, p. 130.
- 263.- Ibidem, p. 119 y ss.
- 264.- J. L. Tato, p. 81: "Ya Bazell, hace veinte años, había apuntado que una de las dos maneras de crear una metáfora era ha--ciendo alusión a algo que no existiese en la naturaleza (...) haciendo resaltar así el parentesco -para él cercano- de la -anomalía semántica y la falsedad empírica".
- 265.- E. Bernárdez, p. 120.
- 266.- T. A. Van Dijk, Texto y contexto.
- 267.- E. Bernárdez, p. 121.
- 268.- Véase Harald Weinrich, "Polémica en torno a las metáforas" en -Lenguaje en textos (véase nota nº 8).
- 269.- Richards, The Philosophy of Rethoric, 1965. Cit. por M. Le --Guern, p. 25. Véase también lo que dice en torno a este autor P. Ricoeur en La metáfora viva.
- 270.- Me parece importante hacer notar que, en ocasiones, este au--tor habla de elementos extralingüísticos y de situación, que intervienen en el desvío, es decir relacionados con los usos. Con ello sugiere una relación de lo propiamente lingüístico -con el contexto extraverbal que abre la posibilidad de cómpa--tibilizar su propuesta con las más recientes aportaciones de la Pragmática.
- 271.- E. Bernárdez, p. 152.

CAPITULO II

CAPITULO II

1. Fray Benito Jerónimo Feijoo

1.1. Clasificación de la obra

1.2. El análisis

1.2.3. La metáfora en la poesía religiosa

1.2.3.1. Las décimas a la conciencia: conceptismo de Feijoo

1.2.3.2. Desengaño y conversión de un pecador

1.2.3.2.1. La estructura compleja (cuadros de lectura)

1.2.3.2.2. Las metáforas y el texto

1.2.4. La poesía de circunstancias

1.2.5. La poesía amorosa

1.2.6. Poesía burlesca

1.2.7. Las raíces barrocas en la poesía de Feijoo

1.2.7.1. La complacencia "intelectual" y la metáfora. El idealismo cartesiano

1.2.8. La poesía de Feijoo y el pensamiento de la primera mitad de siglo: la poesía "novatora"

1.2.9. El "no sé qué" y la poesía de Feijoo

1.2.9.1. La observación en la poesía de Feijoo: el "amor a la verdad"

1.2.10. Conclusión

2. José Antonio Porcel y Salablanca

2.1. Clasificación de la obra

2.2. Análisis de los poemas mitológicos

2.2.1. La mitología y la metáfora

2.2.2. El Adonis

2.2.2.1. El Adonis y la Academia del Trípode de Granada: el gongorismo

2.2.2.2. Las fuentes

2.2.2.3. La estructura: los componentes del poema y su disposición

2.2.2.3.1. La variedad métrica

2.2.2.3.2. Un elemento aglutinador: la intención moral y didáctica

2.2.2.3.3. El diálogo y la fábula

2.2.2.3.4. La Fábula narración no lineal: la estructura geométrica

2.2.2.4. La metáfora como elemento textualizador

2.2.3. Los restantes poemas mitológicos

2.2.4. La estructura de la metáfora: estructura gramatical

2.2.5. Estructuras complejas

2.2.5.1. La isotopía mantenida: metáfora prolongada

2.2.5.2. Metáforas encadenadas

2.2.5.3. Metáforas dobles

2.2.5.4. La metáfora y otros recursos literarios: la comparación

2.2.5.5. La metáfora y las reducciones por combinación

2.3. La poesía de circunstancias

2.3.1. Poemas de circunstancia menor

2.3.2. La circunstancia solemne

2.4. La poesía religiosa

2.5. La poesía burlesca

2.5.1. La influencia de Quevedo

2.6. Conclusiones: los diversos estilos de Porcel

3. Ignacio de Luzán

3.1. Clasificación de la obra

3.2. El análisis

3.2.1. Tópicos metafóricos

3.2.1.1. Los tópicos metafóricos y la poética

3.2.2. Las estructuras sintácticas

3.2.3. Otros rasgos de la lengua poética de Luzán:
la comparación

3.2.3.1. Las alusiones

3.2.4. Las huellas de Góngora

3.3. Conclusiones

4. Nicolás Fernández de Moratín

4.1. Los temas ilustrados en la poesía de don Nicolás Fernán-
dez de Moratín

4.1.1. La sátira

4.1.2. La "Metapoesía"

4.1.3. El ideal de la vida apacible

4.1.4. La poesía anacreóntica

4.2. La ideología ilustrada y la renovación de géneros li-
terarios en don Nicolás Fernández de Moratín

- 4.3. El análisis textual: los tópicos metafóricos
en la obra de don Nicolás Fernández de Moratín
 - 4.3.1. Las estructuras complejas
 - 4.3.2. Las alusiones
- 4.4. Conclusión

CAPITULO II: EL ANALISIS

1. Fray Benito Jerónimo Feijoo

1.1. Clasificación de la obra:

Poemas amorosos: III, IV, VI, XIII, XX, XXI, XXII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII.

Poemas burlescos: II, VII, VIII, IX, XI, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX.

Poemas religiosos: XXXI, XXXII.

Poemas filosóficos: I, V.

Poesía de circunstancias: X, XII, XIV, XXIII, XXVIII, XXIX, XXX.

1.2. El análisis

Salvo el estudio de Gamallo Fierros (1) enteramente dedicado a la poesía de Feijoo y las páginas de Arce (2) que prácticamente se ciñen a un solo poema, lo que hay en torno a la poesía de Feijoo son juicios -que no se basan muchas veces en análisis detenidos sino en lecturas casi siempre de uno o dos poemas-, dados al hilo -- del Feijoo pensador, introducidos como una nota que ilustra otros aspectos de la obra feijoniana. Los hay positivos y negativos, pero la nota común es ser apasionados, o se le ensalza poniendo la obra poética a la altura de su prosa o se le denigra por todo lo contrario (3), me parece que como punto medio podríamos abrir nuestro análisis con las palabras de Valmar, que conoció muy bien el contexto en que se desarrolló la obra de Feijoo, contexto que es referencia inexcusable para entender qué supone la obra poética -- que se atribuye al ilustre escritor

"Si se encontraba entre los reformadores algún destello de verdadero ingenio era ¡Quién lo diría! en los versos conceptuosos del padre Feijoo" (4).

Ya he advertido que no es el juicio estético lo que buscamos como conclusión de este trabajo, sino aspectos que pueden arrojar luz sobre la poesía, todavía mal conocida, de estos años. Me interesan, por tanto, esos dos términos aparentemente contradictorios que aparecen en las palabras citadas: "reformador" y "conceptuosos". Posiblemente cuando Valmar escribió "reformador" se refería al pensamiento de Feijoo, veremos si es posible que se pueda decir lo mismo de su obra poética.

1.2.3. En la obra de Feijoo aparecen innumerables metáforas, dice Valmar al referirse a las "décimas a la conciencia" que presenta entre otras características "superabundancia metafórica" (5), - podemos empezar a observar cómo funciona esta figura por esa composición.

1.2.3.1. El poema se inicia con una metáfora de aposición: "conciencia, reloj viviente", quiere decir que en el primer verso se establecen dos isotopías, se contextualizan dos campos semánticos (6) que dan como producto un híbrido: la metáfora conciencia-reloj. Unidos ambos términos para no separarse a lo largo de todo el poema, se desarrolla toda la estructura de éste en torno a esos dos campos, aflorando a la superficie del texto, unas veces uno y ---- otras otro, pero siempre la lectura será metafórica; de ahí la "superabundancia" a la que se refería Valmar; todo lo que se dice de la conciencia es metafóricamente aplicable al reloj y viceversa. - Está claro que lo que le preocupa al escritor es la conciencia a la que subordina todo lo que, para su explicación, puede aportar el reloj, y al respecto es muy claro el poema en su totalidad pero sobre todo los versos finales:

"Tu aviso con igualdad
observaré diligente,
sabiendo que está pendiente
de el tiempo la eternidad.
Y pues con tal brevedad
vuela el día que me alienta,

bien es adviertas atenta
cuánto te importa, alma mía,
tener cuenta con el día
para el día de la cuenta."

(XXXII, 163) (7).

La isotopía dominante es sin duda la que se refiere a la conciencia; es la isotopía temática, alrededor de ella se teje la isotopía "reloj"; me parece que es uno de esos casos en que, como vimos en el capítulo anterior, la lectura metafórica ha de ser orientada.

En esta estructura que acabamos de describir las metáforas para conciencia se multiplican: es "máquina" que ha de ser bien oída, - es "despertador del alma", "agitación misteriosa", "continua pulsación".

Pero no sólo la conciencia, se trata de un desarrollo próximo a la alegoría mediante el cual, a través de las piezas del funcionamiento del reloj, se nos va narrando el drama interno del hombre - agobiado por la conciencia y el paso del tiempo implacablemente -- unidos al reloj, así, el constructor es el "Artífice omnipotente", "es la reflexión cuerda", "el pensamiento volante" y el dolor de - lo mal hecho:

"¿Cómo no he de reparar
tu continua pulsación?
¡Oh, cómo á la distracción
lugar ninguno le queda,
si los dientes de tu rueda
me muerden el corazón!"(p. 162).

A través del reloj, tiene que resolver Feijoo en su texto bastante paradojas; este especial reloj "se atrasa" es decir la conciencia recuerda, y es precisamente el modo perfecto de funcionar:

"Cuando del tiempo ligero
lo que ya viví repasas
aunque veo que te atrasas,
no hay reloj más verdadero"

(p. 162).

Se puede decir que Feijoo a través del poema reflexiona, especula; creo que pocas veces se podrá aplicar la palabra conceptismo con tanta propiedad y rigor como puede emplearse aquí.

1.2.3.2. No es el único caso y antes de entrar primero en generalizaciones y luego en matices, conviene ver detalladamente otro ejemplo. Es el segundo de los poemas que forma el grupo de los --- que he llamado religiosos: "Desengaño y conversión de un pecador" (8).

Se trata de un romance en cuartetos bastante largo, en que se mezcla lo narrativo -se cuenta algo- con la reflexión a través de un complejo entramado textual en el que es clave la metáfora. En la narración el poeta, a través del pecador en cuya boca está lo que se narra, se convierte en personaje de la propia historia. Este narrador se modula a lo largo del texto dando lugar a una división del poema en partes; a través de ellas se manifiesta en el --- texto la lucha entre el bien y el mal cuyo escenario es el interior del hombre como en el caso de la conciencia. Dios como "interlocutor" está dentro y la imagen sigue siendo el mismo Dios, es sólo una exteriorización, un desahogo de la lucha interna que, trasladado al dogma católico, sería el equivalente de la confesión, cuyo final es, precisamente, la absolución que el pecador recibe y que se interioriza por medio del "consuelo interior".

Tan complejo y filosófico -incluso teológico- argumento que se expresa en el texto a través de un complejísimo juego de isotopías, como en el caso anterior requiere una lectura orientada, es preciso como dice Greimas establecer "una isotopía segura, sobre la cual vendrán a situarse las figuras más extrañas y más inespe--

radas" (9).

El texto funciona mediante un mecanismo a través del cual un -- "contenido", se manifiesta por medio de una gran diversidad de léxico.

Naturalmente la convivencia de múltiples isotopías tiene que -- dar lugar a la aparición de múltiples metáforas con las que la linealidad del texto queda rota.

1.2.3.2.1. Para que pueda verse mejor el comportamiento del texto he ordenado las diversas "lecturas", y las isotopías que dan lugar a ellas en unos cuadros. En ellos llamo isotopía horizontal, a la "información" o lectura orientada del poeta, mientras que la -- lectura vertical es aquella que corresponde a los campos semánti--cos textualizados, mediante los que podemos obtener la lectura ho--rizontal. Como puede observarse la cuidada arquitectura del texto supone que cada isotopía desarrolle; es decir, aparecen textualiza--dos diversos términos del campo semántico en cuestión, multiplican--do con ellos las equivalencias de significado en el texto y los -- cruces isotópicos que dan lugar entre otras figuras a múltiples metáforas.

1a. PARTE

lectura horizontal	Apelación al hombre	Descripción del infierno	El "falso placer"		
lectura vertical	Terms. de la naturaleza	terms.geográficos	bebida	nat.vegetal	terms. musicales
	bruto polvo barro	región sima	ponzoña néctar acíbar sed hiel mirra	rosas espinas	cantar melodía melodía pluma lira
lectura horizontal	los celos	inutilidad de la vida de pecado	descripción del cielo	invitación al abandono de la vida de pecado	
lectura vertical	furias cordel fuego	Terms. de agricultura	Banquete	Esclavitud	
		tierra cultivas siembra fruto	convidar copas	cadena eslabones	

2a. PARTE

lectura horizontal	Arrepentimiento	Dios "ilumina" al pecador (la Gracia)		Estado del alma	
lectura vertical	Terms. bélicos	luz	oscuridad	fuego	terms. bélicos
	rendido triunfos vencida muralla baterías	antorcha claridad centellea claro día aurora luz	tinieblas ceguedad sombras nieblas noche	atezada incendio llama arde	gobierno provincia obedece domina soberanía política usurpar

lectura horizontal	El pecado	La penitencia	El llanto de arrepentimiento	
lectura vertical	M. Animal	Térms. Médicos	Río	Terms. de agricultura
	sierpe fiera hidra monstruo	medicina remedio llaga dolor herida	corriente fluyendo	riego fertiliza

3a. PARTE

lectura horizontal	La muerte repara- dora de Cristo	Reconocimiento de los pecados	Arrepentimiento de sus "escritos"	Súplicas de perdón		
lectura vertical	Escritura	Terms. bélicos	Arma	Terms. bélicos		
	caracteres escritos tinta borrar escribir papel	alistados bocina milicias desertor huestes militan hazañas	hiere afila	riña saña vencida hazañas		
lectura horizontal	Señales del perdón			Promesas de fidelidad a Cristo		
lectura vertical	Astrología	Luz	Terms. bélicos	Escritura	Esclavitud	Contrato (escritura)
	pronósticos astrología cielo eclipsa	luces	bandera	leo	esclava cautiva	escritura pluma tinta rasgos firma

Para ver como funciona el mecanismo que hemos planteado he elaborado otros cuadros; en ellos se resumen las redes isotópicas que de vez en vez afloran en la superficie del texto, pero que crean - siempre en un nivel profundo múltiples relaciones. Los cuadros intentan reflejar esas relaciones que sucesivamente actúan en el momento de la lectura.

Apelación al hombre

HOMBRE: MAS NO HOMBRE, BRUTO/QUE DESCAMINADO PISAS/EN BUSCA DE LA FORTUNA/LA SENDA DE LA DESDICHA

hombre=bruto (metáfora in praesentia)

(humano)←
POLVO INDIGNO QUE VOLVIENDO/A LA ANTIGUA VILLANIA/DE EL NOBLE SER TE DEGRADAS/QUE TE DIO MANO DIVINA

(animado)← (humano)←
BARRO ABATIDO, QUE SIEMPRE,TERCO EN SER BARRO PORFIAS,/POR MAS QUE ILUSTRES PIEDADES/PARA ESTRELLAS TE DESTINAN
[ser(es) piadoso(s) e ilustre(s)...] R.C.

(animado)← (humano)←
ESTATUA_A QUIEN HACE ESTATUA/LO QUE JUZGAS QUE TE ANIMA,/PUES TE ALEJAS MAS DEL ALMA/CUANTO ALARGAS MAS LA VIDA
HOMBRE BRUTO, POLVO, BARRO/Y ESTATUA AL FIN CARCOMIDA/IMAGEN DE DIOS UN TIEMPO,/SOMBRA AHORA DE TI MISMA

(animado)←(animado)← (concreto) Un lugar al que se
QUE ERROR ES ESE QUE CIEGA/ILUSION TE PRECIPITA/POR EL DESLIZ DEL HALAGO/A LA REGION DE LA IRA llega por los erro
/a un lugar mas res cometidos, don
bajo/ de domina la ira y
que está situado -
en un lugar profun
do/

Descripción del infierno

MIRA AQUELLA OSCURA SIMA/QUE TENEBROSOS INCENDIOS/ENVUELVE EN NEGRAS CENIZAS grieta en cuyo fondo hay un incendio
/Grieta en y donde domina la oscuridad (infierno)
el suelo/ Oscuridad

... QUE HACIA ELLA/TUS PASOS TIRAN LAS LINEAS,/SOLO PARA-ESTO RECTAS,/PARA LO DEMAS TORCIDAS Solo haces bien lo -
/hacer una línea parti- que te conduce al in
cularmente recta/ fierno

SIMA←(animado)←
... QUE COLOCADA/EN LA META DONDE ASPIRAS/YA PARA SORBERTE ABRE/LA GARGANTA DENEGRIDA

medida de espacio La identificación del infierno
... QUE ACASO TAN POCO DISTA/QUE MEDIA UN INSTANTE SOLO/ENTRE TU PLANTA Y TU RUINA con un lugar geográfico deter-
mina la "mezcla" de una medida
de distancia con una de tiempo

SIMA←(humano)←
... NO CREAS/LA ENGAÑOSA PERSPECTIVA/CON QUE SE FINGE MUY LEJOS/AUN CUANDO ESTA MAS VECINA

Falso placer

¿QUE TE ARRASTRA? NO LO IGNORO:/AQUELLAS BIEN COLORIDAS/FIGURAS DEL BIEN QUE ADORAS/CON INSCRIPCION DE DELICIAS

OH ¡COMO YERRAS EL NOMBRE/DE ESA PONZOÑA ATRACTIVA SI SON DELICIAS O AFANES,/TU EXPERIENCIA TE LO DIGA
ponzoña atractiva= delicias o afanes: Metáfora in praesentia

A TI PROPIO TE CONSULTA/Y EN TUS SUCESOS DESCIFRA/DE ESOS AMARGOS PLACERES/LOS MAL FORMADOS ENIGMAS desagradables.... R.M.

¡ACUERDATE CUANTAS VECES/EN LA COPA APETECIDA/DONDE IDEABAS EL NECTAR SOLO ENCONTRASTE EL ACIBAR
[en el (líquido) apeteído de la copa] R.C. donde parecía existir un placer verdadero sólo había dolor: (falso placer)

¡CUANTAS DESHACIENDO/BIEN FABRICADAS MENTIRAS/LAS QUE A LA VISTA ERAN ROSAS/PALPABA LA MANO ESPINAS.

¡... A LA ARDIENTE/SED QUE EL PECHO TE ENCENDIA/TE MINISTRO EL ESCARMIENTO/POCIONES DE HIEL Y MIRRA
[pasión..... te atormentaba] R.M. (animado) (inanimado) (humano) la personificación de "escarmiento" determina la selección de mirra como "medicina".
S Impl. personificación. /mirra: líquido obtenido de los árboles de mirra nuevos, que era antiguamente un bálsamo apreciadísimo/

CUANTAS EN ESA INTRINCADA/SELVA POR DONDE CAMINAS/FUE ATAJO PARA LA PENA/LA SENDA DE LA ALEGRIA
HIP [la senda de la alegría fue atajo para la pena] (concreto) (concreto) pena y alegría de terminan la elección de la definición en sentido figurado.
/senda. fig. conducta o procedimiento que se sigue para llegar a algún fin o como sistema de vida/

¡CUANTAS AL QUERER CANTAR/FORTUNAS RESBALADIZAS/VINO A SER PRONTO LA QUEJA/ECO DE LA MELODIA
/eco: repetición exacta de sonido/ "Eco" determina una equivalencia entre melodía y queja, la alegría pasó a ser tristeza.

¡CUANTAS TURBADO EL ACENTO/ADVERSIDAD REPETINA/HIRIO EL DOLOR EN EL ALMA/MAS QUE LA PLUMA EN LA LIRA
[Hizo daño] R.M. [se clavó] (concreto) (humano) la comparación motiva la metáfora.

QUE PLACER LOGRASTE PURO?/QUE GUSTO, EN QUE LA MALIGNA SUERTE NO TE HAYA MEZCLADO/MAS VENENO QUE AMBROSIA
personificación

LOS BIENES TRANSFORMA EN MALES/LA SOLICITUD CONTINUA/PUES CON ANSIAS LOS CONSERVA/Y CON AYES LOS EXPLICA

(humano)

[del hombre] R.C.

DE TANTO INCIENSO QUE HAS DADO/A ESAS DEIDADES MENTIDAS/¿QUE SACO SINO OTRO HUMO/POR PREMIO TU IDOLATRIA

(humo) de incienso R.C.

[nada] R.M.

humo: algo
que se des-
vanece, na-
da

PERO DOYTE QUE A TUS VOTOS/FUESEN SUS ARAS PROPICIAS:/CUENTA DESVELO, CUIDADOS/ERRORES, ANSIAS, PORFIAS

[los (dioses) de las aras] R.C.

Los celos

LO MAS ES CUANDO EN TORTURA/TE PUSO LA TIRANIA/DE AQUELLAS FURIAS QUE CELOS/COMUNMENTE SE APELLIDAN

aquellas furias tiranas te pusieron en tortura R.C.

Furias= celos. Metáfora in praesentia

OH CORDEL EN CUYOS NUDOS/SE ESTRUJAN SE SUTILIZAN/SE ROMPEN DEL CORAZON LAS MAS DELICADAS FIBRAS

cordel es expresión
metafórica, todo -
el "contexto es -
adecuado a esta -
equivalencia.

OH FUEGO DE CUYA ARDIENTE/RABIOSA SAÑA NATIVA/PARA CONSUMIR UN ALMA BASTA QUE SALTE UNA CHISPA

/consumir: poner a alguien estado de intensa
desazón o ansiedad.... los celos/

Consumir tiene este
sentido codificado -
en el diccionario lo
que ayuda a la iden-
tificación fuego=ce-
los.

EN FIN COMO A UN VIL ESCLAVO/TE TRATA Y TE TIRANIZA/DE ESOS DELEITES QUE BUSCAS/LA CRUEL ALEVOSIA

(humano) [La cruel alevosia de esos deleites que buscas, te trata y te tiraniza como a un vil esclavo] Hip.

S. Ady (Adj.) - N. (sust.) Ady.

personificación

QUE EN ESA SERIE DE AFANES/CON MENTAL OCULTA LIGA/CUANTO EL PESAR EJECUTA/EL PLACER LO DETERMINA

(humano)

(humano)

personificaciones

Inutilidad de la vida de pecado

EA PUES SI NO HAS SACADO/EN LA TIERRA QUE CULTIVAS/DE LA SIEMBRA DE CUIDADOS/OTRO FRUTO QUE AGONIAS
en la vida pecaminosa ← (vegetal) -----
que llevas fruto=agonías Metáfora in praesentia

Descripción del cielo

(humano) ← (concreto) (plantas) ←
VUELVE EN TI Y VUELVE EL ROSTRO/AL CIELO QUE TE CONVIDA/CON MAS SEGUROS DELEITES/QUE LOS SIGLOS NO MARCHITAN
R.C. a (los seres) celestiales [Con (cosas) seguras y que son eternas] R.M.
deleitables R.C.

(humano) ←
MIRA DE FELICES ALMAS/BRILLANTE TURBA FLORIDA/QUE CON EL DIVINO NECTAR/EN COPAS DE ORO TE BRINDA
/turba: muchedumbre de [placer divino] R.M. Se "reinforma con la redundancia del falso placer, como ha sido largamente presentado por el autor en otro momento, precisa menos contexto, pertenece al "idiolecto"; tan solo el adjetivo que le diferencia del "placer" pecaminoso.

Invitación al abandono de la vida de pecado

ACABA ROMPASE YA/LA CADENA QUE TE LIGA/HECHA POR CICLOPE INFORME/EN LA TARTAREA OFICINA
perífrasis alusiva de diablo, oficina infernal Alusión diablo.

DESATA ESOS ESLABONES/------(concreto)
[eslabones tejidos y pesados] R.C. CUYA PESADEZ TEJIDA/HACIA EL ABISMO TE ARRASTRA/CUANDO EL DELEITE TE TIRA

YA ESTOY RENDIDO YA SON/TRIUNFOS DE VUESTRA ENERGIA/VENCIDA MI VOLUNTAD Y MI RAZON CONVENCIDA

Es la cuarteta motivadora de los dos campos semánticos que aparecen a continuación.

T. bélicos Arrepentimiento

(inanimado) → dureza/
YA CAE DEL PECHO AL SUELO/LA MURALLA DIAMANTINA/QUE DE IMPULSOS SOBERANOS/BURLO TANTAS BATERIAS
(ya cesa la obstinación) R.M.

Muralla conserva su contenido bélico de defensa de ahí que seleccione la calidad de "dureza" que posee el diamante. A su vez es incompatible con pecho dando lugar a la "reintegración"

Luz/oscuridad La Gracia

YA DE ESA ANTORCHA SAGRADA/LA CLARIDAD MATUTINA/QUE VERDADES CENTELLEA/LAS TINIEBLAS ME DISIPA
[ya la claridad matutina de esa antorcha sagrada, que verdades centellea, me disipa las tinieblas]
sagrada: procede de Dios [despide verdades] R.M. → [disipa las mentidas] R.M.

La luz procedente de Dios y que supone la verdad frente a la mentira es identificable con la Gracia.

(concreto) →
YA EN MIS POTENCIAS EMPIEZA/A RAYAR EL CLARO DIA/DE CUYA FELIZ AURORA/EL LLANTO, SERA LA RISA
[empiezo a entender] R.M.

A SU LUZ..... incide en el sentido -
de la cuarteta anterior

PERO MAS QUE OTROS OBJETOS/LA PROPIA CEGUEDAD MIA
errores (por tinieblas)

Recibe la redundancia de "en mis potencias" como lugar en que amaneca, ahora horizonte = potencias

(animado) →
¿QUE SOMBRAS QUE NIEBLAS SON/AQUELLAS QUE EN VIL HUIDA/ESTE HORIZONTE DESPEJAN/Y AL AVERNO SE ENCAMINAN
R.M. desaparecen rápidamente

OH ERRORES MIOS; VOSOTROS/SOIS QUE MUCHO QUE OS DISTINGA/SI OBJETOS TALES ENTONCES/SE VEN CUANTO SE DESVIAN

Sombras, nieblas = errores. Metáfora in praesentia.

Estado del alma

QUE ATEZADA ESTA AQUELLA/PARTE SUPERIOR ALTIVA/DEL ALMA DONDE SU COPIA/IMPRIMO LA DEIDAD TRINA
(Atezada: ennegrecida/
Se relaciona con la "oscuridad" (sombas, etc.)
equivalente de ignorancia y errores.

Por la redundancia
que recibe que las
estrofas posterior-
es, pueda decirse
que se habla de la
razón.

RARO DESORDEN; PUES COMO EN LA CUMBRE ESCLARECIDA/ADONDE LAS LUCES NACEN/LOS HORRORES SE AVECINAN
(concreto) (animado)
Verdad, conoci-
mientos. [Tienen su origen] R.M.

MAS QUE DUDO SI ESTOY VIENDO/EN LA PARTE APETITIVA/HUMEANDO AUN DEL FUEGO/LAS CENICIENTAS RELIQUIAS
(concreto)
aún quedan en la parte apetitiva
restos de las pasiones.

Fuego ya se usó co-
mo metáfora de ca-
los, es un rasgo -
que trae sumado a
su significado.

DE ESE INCENDIO IMPURO/DE ESA LLAMA QUE ARDE Y NO ILUMINA/TIÑO LA BOVEDA EXCELSA/EL HUMO QUE SUBIO ARRIBA
en oposición a la llama de la Gracia

QUE TURBADO ESTA EL GOBIERNO/DE ESTA ANIMADA PROVINCIA/LA SUPERIOR OBEDECE/LA PARTE INFERIOR DOMINA
provincia del alma

Hay una equivalen-
cia entre provin-
cia y alma, produ-
cido por una redun-
dancia de los ver-
sos anteriores

La redundancia de los versos
anteriores, selecciona para
"animada" dotada de alma.

Y FUE QUE DE LAS PASIONES/SEDICIOSA INFIEL CUADRILLA/A LA RAZON DESCUIDADA/ROBO LA SOBERANIA
(humano) (humano) (animado)

A MAS PASO LA INSOLENCIA/PUES CON POLITICA IMPIA/DESPUES DE USURPARLE EL CETRO/TAMBIEN LE QUITO LA VISTA

Por redundancia le
impidió ver la ver-
dad

El pecado
OH CIELOS! QUE SIERPE ES ESTA/QUE CON TENACES ESPIRAS/ENROSCADA EL ALMA EN ELLA/HUESPED INGRATO SE ANIDA
(concreto)

Aunque todavía no
sabemos de que se

MAS QUE DUDO SI ESTOY VIENDO/EN LA PARTE APETITIVA/HUMEANDO AUN DEL FUEGO/LAS CENICIENTAS RELIQUIAS
 aún quedan en la parte apetitiva
 restos de las pasiones

(concreto)

Fuego ya se usó como metáfora - de celos, es un rasgo que trae sumado a su significado

DE ESE INCENDIO IMPURO/DE ESA LLAMA QUE ARDE Y NO ILUMINA/TIRO LA BOVEDA EXCELSA/EL HUMO QUE SUBIO ARRIBA
 en oposición a la llama de la Gracia

QUE TURBADO ESTA.EL GOBIERNO/DE ESTA ANIMADA PROVINCIA/LA SUPERIOR OBEDECE/LA PARTE INFERIOR DOMINA
 provincia del alma

Hay una equivalencia entre provincia y alma, producido por una redundancia de los versos anteriores

La redundancia de los versos anteriores, selecciona para "animada" dotada de alma

(humano) (humano) (animado)

Y FUE QUE DE LAS PASIONES/SEDICIOSA INFIEL CUADRILLA/A LA RAZON DESCUIDADA/ROBO LA SOBERANIA

A MAS PASO LA INSOLENCIA/PUES CON POLITICA IMPIA/DESPUES DE USURPARLE EL CETRO/TAMBIEN LE QUITO LA VISTA

Por redundancia le impidió ver la verdad

El pecado
 OH CIELO¿QUE SIERPE ES ESTA/QUE CON TENACES ESPIRAS/ENROSCADA EL ALMA EN ELLA/HUESPED INGRATO SE ANIDA

(concreto)

QUE ESPANTOSA HORRIBLE FIERA/¿SI EN SUS ADUSTAS CAMPINAS/LA PRODUJO LA INFELIZ/FECUNDIDAD DE LA LIBIA

MAS AY DIOS ESTA ES LA CULPA/AQUELLA DISFORME HIDRA/QUE POR SIETE BOCAS SIETE/NEGROS PECADOS VOMITA

(concreto)

Culpa=hidra. Metáfora in praesencia
 sierpe, fiera = culpa.

Aunque todavía no sabemos de qué se trata, estas cuartetas preparan la entrada del término denotativamente expresado

QUE FEA QUE HORRENDA; Y YO/OH QUE MAL LA CONOCIA;/QUE CIEGO CUANDO A ESE MONSTRUO/LE HE DOBLADO LA RODILLA
culpa

¿QUE ESTRAGOS HARA EN LOS HOMBRES/SI OSADAMENTE ENGREIDA/CON LA PONZONA QUE ESCUPE AUN LAS ESTRELLAS SALPICA
ponzoña viene reforzada por el sig
nificado que ya ha recibido antes
(falso placer, placer pecaminoso).

¿SI APAGO CON SOLO UN SOPLO/SIENDO AUN RECEN NACIDA/TANTOS MILLARES DE LUCES/QUE SOBRE EL EMPIREO ARDIAN
cielo
perfrasis de estrellas, pero alusión a la lu
cha de los angeles, según el relato Bíblico.

Y DE ESTA SIERPE ESTA FURIA/ES MI PECHO LA GUARIDA/SIRVIENDOLE DE CAVERNA/DONDE REPOSA TRANQUILA
pecado pecho=guarida. caverna, Metáfora in praesentia

La penitencia
MAS DESPECHOS DETENEOS/QUE YA ACA DENTRO ME INSPIRA/LUZ OCULTA A TANTO MAL/OPORTUNA MEDICINA Luz oculta ya pertene
ce al "idiolecto", sa
bemos que se refiere
a la Gracia.

YA CONOZCO QUE DE AQUELLA/DOLENCIA DE EL HOMBRE ANTIGUA/EL MAL QUE A SENTIRSE LLEGA/SOLO CON SENTIR SE QUITA
juego de palabras

(animado)
YA LLEGO A ENTENDER QUE PUSO/ETERNA SABIDURIA/EL REMEDIO DE LA LLAGA/EN EL DOLOR DE LA HERIDA

[Un (ser) eterno y sabio] R.C. que resulta perfrasis de Dios
[lágrimas]
[Cristal]
YA SE COMO DE MIS OJOS/LA CORRIENTE CRISTALINA/PUEDA BORRAR LAS OFENSAS/FLUYENDO POR LAS MEJILLAS
[las lágrimas transparentes de mis ojos] R.M.

[lágrimas]
LLORAD MIS OJOS VERTED/EN CARRERA SUCESIVA/EL RIEGO QUE NO LA TIERRA/EL CIELO SI FERTILIZA
[las lágrimas obtendrán un premio]
[del cielo] R.M.

CORRED LAGRIMAS QUE DE ESAS/YA PRECIOSAS MARGARITAS/POR MUCHAS QUE SE DERRAMEN/NINGUNA SE DESPERDICIA
Lágrimas=margaritas, Metáfora in praesentia

Y AL CAREO DOLOROSO/DE EL MISMO COLOR VESTIDAS/PURPUREA LA FINEZA/SE SONROJA LA PERFIDIA
 PERSONIFICACION

AH SEÑOR QUE EN LO QUE ^(líquido)VIERTE/DE TANTA LLAGA ME AVISA/ESE YA MEDIO CADAVER/QUE ESTA CERCA EL HOMICIDA
 YO FUI OH CONCIENCIA PULSO DEL ALMA QUE INDICAS SUS MALES Y AL MISMO TIEMPO LA ACUSAS Y LA CASTIGAS
 conciencia=pulso del alma Metáfora in praesentia

SI FUI MAL PUEDO NEGARLO/CUANDO EN ESA PAZ HERIDA/CON SANGRIENTOS CARACTERES/ESTAN MIS CULPAS ESCRITAS

En la sangre
del rostro -
de Cristo se
ven las cul-
pas del hom-
bre

MAS QUE IMPORTA QUE LOS ESTEN/SI ESA SANGRE QUE OS MATIZA/ES TINTA PARA BORRARLAS/MAS QUE PARA ESCRIBIRLAS
 Sangre=tinta, Metáfora in praesentia

QUE IMPORTA SI AL MISMO TIEMPO/ESTAN RASGANDO A PORFIA/TANTA ESPINA Y TANTO CLAVO/EL PAPEL QUE LAS AFIRMA

Reconocimiento de los pecados

YO FUI EL INGRATO ALEVE/VIL AUTOR DE ESAS HERIDAS/QUE ABRIÓ LA CULPA Y CONSERVA/ABIERTAS LA BIZARRIA

YO FUI DE LOS ALISTADOS/CUANDO CON RONCA BOCINA/CONTRA VOS CONVOCO TODAS/EL INFIERNO SUS MILICIAS
 [causó] R.M. [sigue causando] R.M.
 suj. reinforma a todo lo demás

DESERTOR SEGUI LAS HUESTES/QUE CONTRA EL CIELO MILITAN/DONDE VILLANAS FLAQUEZAS/TIENEN PLAZA DE OSADIAS

Y A PESAR VUESTRO LOGRE/CON HAZAÑAS DE ESTA GUISA/FUNESTAS ESTIMACIONES/EN LA NEGRA MONARQUIA
 /funestas: se aplica
 a lo que causa des-
 gracias/

Negra monarquía es
perífrasis de in-
fierno, o mejor de
diablos, pero inter-
pretable por la re-
dundancia de lo an-
terior

JAMAS SE HARTO DE OFENDEROS/MI VORACIDAD INVICTA/PORQUE CUANDO SE SACTABA/DESEOS APETECIA

OH EXCESO MAS EXECRABLE/QUE LA RAZON ABOMINA/DESPUES DE AGOTAR EL ANSIA/BUSCAR SED LA HIDROPEZIA

TODO EL AMBITO DEL VICIO/CORRI AUDAZ HASTA LA LINEA/A DONDE LO IRRACIONAL/CON LO IMPOSIBLE CONFINA

Sus escritos

Porque hierre mas la ofensa/si es que el discurso la afila/y a un yerro se junta otro/quando le pule la lima

El pecado grave son sus escritos

FUI LINCE EN LAS CEGUEDADES/VALIENTE EN LAS COBARDIAS/FIRME EN LOS TROPIEZOS (AGIL PARA LAS CAIDAS Todo lo hizo mal /lince: los antiguos le atribufan una extraordinaria agudeza en la vista/

YA A LA VOLUNAD SUS PROPIOS/APETITOS LA FASTIDIAN/Y VIENE A SER EL ANTOJO/OBJETO DE LA OJERIZA

Personificación

YA NO MAS ENGAÑOS YA/DESDE HOY MIS PASOS DIRIJAN/DEJADAS TANTAS ERRANTES/DE LA FE LUMBRERAS FIJAS
lumbreras fijas de la fe
lumbreras=fe Metáfora in praesentia

PROMETOOS SENOR LA ENMIENDA/Y AQUESTA LLANTO ME FIA/QUE ASCIENDE CUANDO MIS OJOS/A VUESTROS PIES LE DERRIBAN
le vierten R.M.

MARES QUISIERA LLORAR/DONDE MIS VOTOS TENDRIAN/TANTO MAS SEGURO EL PUERTO/CUANTO MAS LEJOS LA ORILLA
mas seguridad de ser atendidos R.M.

QUISIERA A IMPORTUNOS GOLPES/HACER ESTE PECHO ASTILLAS/PORQUE A QUEBRANTOS SOLDARA/TANTA QUIEBRA CONTRAIDA

Hipérbaton: [hacer astillas este pecho]
[compe] R.M.

PIEDAD SEÑOR ATENDER/A QUE EN MI FAVOR OS GRITAN/VUESTRAS PERFECCIONES PROPIAS/MAS QUE LAS LAGRIMAS MIAS
 de Dios del pecador
 [Os inclinan al perdón] R.M. [mas que mi sufrimiento y mis súplicas R.M.]

EN DESTRUIR ESTA CANA/QUE UNO Y OTRO CIERZO AGITA/HOJA QUE EL VIENTO ARREBATA/DEBIL PAJA PLACA ARISTA
 "Esta" defectivo que
 se refiere al pecador

..... LE DOLIO A VUESTRA CLEMENCIA EL GOLPE DE LA JUSTICIA
 [a (Dios) clemente] R.C. [la acción de la justicia] R.M.

Súplica de perdón
 EA SEÑOR ESTA VEZ/HACED QUE EN GLORIOSA RIRA/A HAZARAS DE LA BLANDURA/QUEDE LA SANA VENCIDA
 [a causa de la blandura] [desaparezca la saña] R.M.

NO IGNORO QUE MIS MALDADES/MERECEN BIEN QUE DESPIDA/RAYOS SOBRE MI CABEZA/ESA DIESTRA VENGATIVA
 [castigos] R.M. [la diestra de (Dios) vengativo] R.C.

QUE LOS HOMBRES ME ABORREZCAN/QUE LAS FURIAS ME PERSIGAN/QUE LOS ABISMOS ME TRAGUEN/QUE SUS LLAMAS ME DERRITAN
 Recoge todos los términos que ha--
 bía usado para describir el infier
 no ya son del "idiolecto", vienen
 cargados de nuevo sentido
 [que caiga en los abismos] R.M.

YO ABORRECIDO DE VOS?/OH DOLOR DONDE FULMINA/SU MAS ARDIENTE CENTELLA/AQUEL NUBLADO DE IRA
 [donde Dios castiga más] R.M. nublado=ira Metáfora in praesencia
 Me rindo al castigo

BIEN QUE JUNTAMENTE PIDA/EL MIEDO CUARTEL AL BRAZO/RINDO EL CUELLO A LA CUCHILLA
 [pida al (hombre) miedoso cuartel al verdugo] R.C.

SEA CUANTO VOS QUISIEREIS/DIOS MIO SOLO ES SUPLICA/MI HUMILDAD QUE DE EL ENOJO LA VENGANZA SE DIVIDA
(animado)
[el pecador humilde] R.C.

COMO NO ME ABORREZCAIS/MAS QUE LA JUSTICIA INSISTA/CONTRA MI
[el ser justiciero] R.C.

HACED QUE OS AME Y AMADME/QUE ES LO QUE EL ALMA SUSPIRA
(animado)
[el alma pide, desea] R.M.

Señales del perdón

PRONOSTICOS MAS ALEGRES/CONCIBE MI ASTROLOGIA/POR EL CIELO DE ESE ROSTRO/AUN CUANDO MUSTIO SE ECLIPSA
Cielo = rostro Metáfora in praesentia

(Día) DE ESOS OJOS EL OCASO/SERENIDADES INTIMA/Y EN ARDORES QUE DESMAYAN BENEFICAS LUCES BRILLAN
[esos ojos que mueren] R.M. Mezcla de los campos
semánticos de la natu-
raleza y la descrip-
ción del perdón que
Cristo va a otorgar.

BLANCA BANDERA ENARBOLA/DE LA PAZ HERMOSA INSIGNIA/EL AMOR DE LOS CAZADORES/DE ESA TEZ DESCOLORIDA

(humano) [el amor enarbola blanca bandera de paz... de los candores de esa tez descolorida] HIP
blancura de Cristo=bandera blanca de la paz Metáfora in praesentia
(líquido) C..... CON LA SANGRE DERRAMADA FUE LA COLERA VERTIDA
[desapareció la cólera] R.M.

(líquido) DE ESOS RUBIES QUE BROTA FERTIL GENEROSA MINA FIENEZAS EL FONDO OSTENTA/SI EL DOLOR ENOJOS PINTA
(humano) [de esa sangre] R.M.

(Libro) CUANTAS LEQ EN ESE CUERPO/OH LOGICA PEREGRINA/CONSECUENCIAS DE LA CULPA/SON DE LA GRACIA PREMISAS
[veo en ese.] R.M. consecuencias de la culpa=premisas de la Gracia
Metáfora in praesentia

La presencia del
verbo leer moti-
va la presencia
de los términos
filosóficos

YA ACA DENTRO ESTOY OYENDO/DE MI PERDON LAS NOTICIAS/QUE MENSAJERO DEL CIELO/CONSUELO INTERIOR MINISTRA
mensajero=consuelo Metáfora in praesentia

EL ALMA

VUESTRA ES YA Y A SERLO SIEMPRE/CON ESCRITURA SE OBLIGA/EN QUE ES UN ARPON LA PLUMA/PURPUREA SANGRE LA TINTA
arpón=pluma sangre=tinta Metáfora in praesentia

LAS TELAS DEL CORAZON/PAPEL O MEMBRANA FINA/DONDE HACE EL DOLOR LOS RASGOS/Y EL AMOR ECHA LA FIRMA
(humano) (humano)
Personificaciones

telas = papel o membrana..... Metáfora in praesentia

* CLAVE

/ / Definiciones de Diccionario

() Clasesmas

< > Lexemas

[] Toda "reconstrucción" del texto

→ Redundancia que actúa en la reinformación

R.M. Reducción por metasemia (metáforas)

R.C. Reducción por combinación (metonimias y sínecdoques)

Hip. Hipérbaton

---→ Relaciones establecidas en el texto

* Tomo algunos de los signos utilizados del estudio de J.A. Martínez ya citado.

1.2.3.2.2. Para ver cómo funciona la metáfora, podemos extraer del cuadro algunos momentos del desarrollo textual.

Como ejemplo de isotopía plural que crea metáforas y con ello - textos, podemos fijarnos en una cuarteta en que dos isotopías: la que supone la lectura elegida y la que servirá para crear la estructura metafórica, afloran a la superficie del texto; podemos -- presentarlas de un modo ordenado de la siguiente manera:

Vertical (agricultura)	Horizontal
si no has sacado	
en la tierra que cultivas	
de la siembra	de cuidados
otro fruto	que agonías

Las equivalencias metafóricas son:

siembra - cuidados	\ Tierra que cultivas (vida del pecador)
frutos - agonías	

Las estructuras sintácticas mediante las cuales se manifiestan las metáforas son diversas, y también se alterna la llamada metáfora in praesentia con la metáfora in absentia.

También es interesante observar las cuartetas que van desde --- "así me decís, así" a "hombre bruto, polvo, barro / y esta--- tua al fin...". Se inician con una metáfora in praesentia en la -- que se establece una equivalencia entre "hombre" y "bruto", los tres - versos siguientes vienen a ser una explicación de la identificación establecida. En la siguiente cuarteta vuelve a establecerse una equi valencia de hombre esta vez con "polvo indigno", pero el término pro pio: hombre, no aparece denotativamente expresado. Las equivalen--- cias con el término propio ausente vuelven a repetirse en las dos cuartetas siguientes con "barro abatido" y "estatua", en todos los

casos los versos que completan las cuartetos, cumplen indéntico cometido que en la primera identificación comentada: sirve de explicación de la equivalencia. La última cuarteta de las seleccionadas recoge las anteriores equivalencias semánticas y las muestra "in praesentia" por medio de yuxtaposiciones sucesivas: hombre, bruto, polvo, barro y estatua. Hasta llegar a la última cuarteta, cuanto más nos alejamos de la primera, la decisión entre metáfora "in praesentia" o "in absentia" se hace más difícil, lo que prueba la necesidad de tener en cuenta el texto antes de aventurarnos en una división de metáforas siempre considerada básica. Estatua es metáfora in praesentia si consideramos el texto o al menos un fragmento de doce versos; no lo será, acudiendo a los límites sintácticos.

Naturalmente, la estructura del texto apoya la lectura y la formación del híbrido metafórico:

Hombre	Bruto
↑ ↓ polvo indigno
↑ ↓ barro abatido
↑ ↓ estatua
Hombre	Bruto, polvo, barro, estatua

Podemos considerar ejemplos que se refieren a textos (subtextos) más amplios todavía. Así el que va de "¿Qué te arrastra? no lo ignoro" a "más veneno que ambrosía".

Cuando señalábamos las lecturas veíamos que la horizontal correspondiente a estas cuartetos podía resumirse como "falso placer" y su despliegue vertical como "bebida", "vegetal" y "términos musicales", ahora nos interesan fundamentalmente las dos primeras "lecturas" verticales. A partir de la identificación delicias = "ponzoña atractiva", con un sentido antitético, se ofrece al pecador la posibilidad de deshacer el enigma establecido entre los dos posibles significados "verdaderos" para delicias:

a) delicias = delicias (verdadero placer)

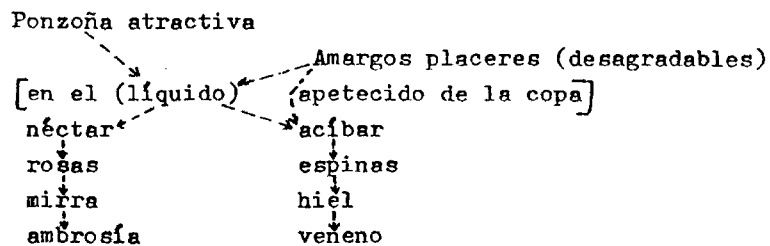
b) delicias = afanes (falso placer)

La elección entre dos posibilidades determina una estructura dual en la aparición de signos que deben leerse con los dos contenidos señalados, así:

"néctar" - "rosas" - "mirra" - "ambrosía"
 "acíbar" - "espinas" - "hiel" - "veneno".

Además de reinformarse los términos por la redundancia establecida desde el planteamiento de la dicotomía, observemos que "néctar / acíbar" y "rosas / espinas" aparecen en una idéntica posición: los cuatro términos están situados al final de sus respectivos versos, que es, de hecho, una situación relevante, siendo su "equivalencia natural"(10) metafórica y por lo tanto, de forma transitoria, semántica. Los términos "néctar/acíbar" y "rosas/espinas" funcionan en cada pareja como antónimos. Además, "néctar" y "rosas" se sitúan en el tercer verso de sus correspondientes cuartetos, mientras que "acíbar" y "espinas" lo hacen en el cuarto, es decir, en ambas cuartetos se repite un esquema similar, la relación así establecida lo es entre términos sinónimos. En cuanto a "hiel/mirra" y "veneno/ambrosía" aparecen en el cuarto verso de sus respectivas cuartetos y además "mirra" y "ambrosía" se sitúan al final del verso con un esquema similar: la relación de las posiciones apoya las equivalencias del contenido ya señaladas (11).

Además interesa poner de relieve cómo las lecturas verticales no se insertan en la horizontal de un modo violento, sino que antes, su entrada está preparada o motivada de manera que su aparición no sorprenda completamente al lector. Consideremos el caso de la lectura de "falso placer" que podemos ver desplegada esquemáticamente:



Es evidente que "Ponzoña"/líquido venenoso/ y "amargo", que, de un modo natural, no califica a placer, motivan la entrada del campo semántico de "bebida". Exactamente igual sucede con las lecturas verticales que englobábamos bajo las denominaciones de "términos bélicos" y "luz/oscuridad". Efectivamente en la cuarteta que se inicia en el verso 213 que es exactamente la que precede a la portadora de los términos bélicos, aparece en primer lugar: "rendido" y "triunfos" que motivan el contenido siguiente y, además, los dos últimos versos son el planteamiento de lo que se va a desarrollar después:

Vencida mi voluntad
términos bélicos

Y mi razón convencida
luz/oscuridad

Observemos ahora de nuevo el esquema de "bebida", tanto "amargo" como "ponzoña" son motivadores de líquido, pero las relaciones que se establecen son más numerosas, así "amargo" con quien tiene una relación lógica es con "acíbar".

Después de estos análisis queda clara, no sólo la aplicación de la teoría de la metáfora que hemos elaborado y que naturalmente no vamos a poder considerar tan minuciosamente a lo largo de todos -- los análisis que vamos a realizar -- y me refiero a todos los autores, no sólo a Feijoo--, sino también qué queremos decir con el calificativo de conceptista aplicado a la poesía de Feijoo; además -- es una afirmación que hacemos con cierta seguridad, ya que son estos dos poemas que no parecen presentar problemas de autoría. Se -- puede argumentar que el tema lo requería; son pequeños tratados --

teológicos que exigen para su desarrollo en poemas una estructura compleja, es posible que el romance que hemos analizado sea el más complejo de Feijoo, por eso nos hemos detenido en él y lo hemos tomado como ejemplo.

1.2.4. Pero en realidad pueden encontrarse los mismos procedimientos textualizadores de la metáfora en poemas de otros grupos.

Entre los poemas de circunstancias, en los que he incluido composiciones escritas con motivo de alguna causa externa, aparece el mismo tratamiento de la metáfora y del texto en general. Entre estas composiciones hay dos dedicadas a la muerte del rey Luis I. En la primera de ellas (XXIX, p. 134), después de hacer una serie de alabanzas dedicadas al malogrado rey -muerto en plena juventud y después de un brevísimo reinado-, en las que aparece con frecuencia la metáfora: "tributo de llantos", "vital hilo", etc., nos describe la enfermedad:

"Su juventud florida
extinguió la ponzoña
de una dolencia, un áspid
que el veneno vertió sobre las rosas."

En estos versos el adjetivo metafórico "florida" y la metáfora in praesentia "ponzoña de una dolencia" motivan toda una secuencia metafórica:

"un áspid que el veneno vertió sobre las rosas"
(enfermedad) (joven rey)

Este tipo de construcciones metafóricas se prodigan a lo largo de todo el texto, por ejemplo en torno a suspiros:

"Los suspiros que escuchas,
no el dolor desahogan:
que no al mar la borrasca

alivia el viento que en la orilla sopla.
 Las lágrimas te dicen
 que en la tormenta undosa
 la raya pasa el agua
 del furor, impelida de las olas."

en que de nuevo aparece una imagen querida para Feijoo: la tormenta interior, la borrasca del alma, en medio de la cual se abre paso la "razón" que todo lo ordena a pesar de la insistencia del hombre; de nuevo la lucha interna razón/pasión:

"Lo racional alienta;
 lo sensible se postra;
 que no llega el remedio,
 si anda allá por arriba, á llaga honda.
 ¡Oh cuánto las dos partes
 del alma están remotas!
 pues en tales encuentros
 no oye una lo que grita otra."

El poema culmina con una reflexión:

"En fin, Luis es muerto,
 Luis, delicia y gloria
 de España; mas su vida,
 porque era dicha nuestra, fué tan corta.
 Vete ya, pasajero,
 con nuevo ejemplo ahora
 de que son como tú,
 pasajeros también, las dichas todas."

El segundo, escrito en décimas (XXX - 137) está dedicado a los funerales: el túmulo, cubierto por paños negros y profusamente iluminado, le dan pie a Feijoo para una construcción metafórica, esta vez metáfora de atributo y de verbo ("vestir" - cubrir)

"es noche ese manto triste,
y las luces tus estrellas."

a partir de la cual se embarca Feijoo en un juego conceptual en --
que, como siempre, la metáfora es clave para identificar al rey --
con el "sol", a la muerte con la "noche", y de ahí a la reflexión
en torno a la vida y la muerte "luz - fuego", "ceniza", en que pa-
sando por el verbo "ardor" - vivir llega a la paradoja:

"más hombre a quien con ardor
el desengaño utiliza,
no la llama, la ceniza,
es la que alumbra mejor".

que explicada, razonada entre lamentos, nos conduce a la conclu---
sión final en la que la metáfora luz cobra nuevo referente, alma,
lo que permite que rey siga "luciendo" (viviendo) a pesar de la --
propia muerte ("ceniza"):

"Ya pues luces me consuelo:
luz fue, y en la luz se aclama,
que busca el cielo la llama
cuando la ceniza al suelo"

(p. 139).

Se pueden citar más ejemplos dentro de este mismo grupo en com-
posiciones motivadas por circunstancias menos trágicas. En el poe-
ma (XXVIII, 131) el llanto de la reina a causa de la vuelta a Espa-
ña de su hija Doña María Ana Victoria, fracasado el matrimonio que
para ella habían preparado por razones políticas, se expresa me---
diante la metáfora gastada ojos - sol, que Feijoo conceptualiza --
por medio de "dolor" (llanto o lágrimas) - "eclipse":

"¡Qué es esto, reina Augusta!
¡Qué dolor te molesta!
nuevo eclipse que ofusca
dos soles en el cielo de Isabela"

(p. 131).

En un poemita de circunstancia menor que parece que acompañó a un relicario enviado como regalo a una dama principal (XXIII-115), el propio objeto se aprovecha para crear un símbolo con que concluye Feijoo:

"pues que consideres quiero
que es símbolo natural,
de tu hermosura el cristal,
de tu finura el acero"
(p. 116).

1.2.5. Este mismo tono conceptuoso, reflexivo y razonador, creado fundamentalmente por la estructura metafórica, aparece incluso en su poesía amorosa. Naturalmente es básico en la composición que Feijoo titula "Enfermedad, muerte, entierro y testamento del amor" que es una alegoría en torno al sufrimiento amoroso, descrito como una enfermedad al final de la cual, entre los lloros de Amarilis - que queda abandonada, muere el amor en su galán.

Los equívocos y paradojas se multiplican y naturalmente las correspondencias metafóricas también:

"Murió, en fin, y en un suspiro
exhaló el último aliento:
pues que vivió suspirando,
bien es suspire muriendo.

Murió mi amor, porque yo
pueda vivir; siendo cierto
que muero, si él está vivo"
(p. 110).

Los ejemplos podrían multiplicarse, las metáforas se suceden -- siempre respondiendo a lo que podemos llamar estructura compleja -- en que el juego de isotopías se manifiesta y se mantiene en la superficie textual.

Si en un poema como el que acabamos de comentar, es lógico el alambicamiento a que Feijoo somete la lengua y sobre todo la metáfora, igual procedimiento se emplea en los poemas que se dedican a la descripción de la belleza femenina, donde la metáfora es previsible, pero quizá sea más llamativo el tono reflexivo y racionalista con que se expresa en Feijoo en el "Retrato de Amarilis" (IV, - 39), en que se describe la belleza de una señora asturiana. El poema anterior (III - 26) está dedicado al retrato de su hermana Tírsi y en sus últimos versos, Feijoo, mediante un juego de palabras, nos da la clave para localizar el apellido de las dos damas:

"Como á Fénix de hermosura
tus dos renombres señalan
para la pira los fuegos
y para el fuego las alas.

No en vano junto al mar tienes
en esa orilla tu estancia,
para que en todo parezcas
Venus, hija de las aguas"

(p. 38).

En la versión publicada por A. Vázquez en 1881, aparecen en este fragmento algunas variantes, pero que no afectan a la posible clave para descubrir los nombres:

"Fénix de la verdad eres
que aún tu apellido señala
para la pira los fuegos
y para el vuelo las alas"(12).


Sobre esta versión aventura Gamallo Fierros que ambas jóvenes eran naturales de Gijón y se apellidaban Alas Cienfuegos o Cienfuegos Alas; cree que también son posibles Alas Pire (13).

El retrato de Amarilis, en que ya desde el título se introduce la metáfora pintar - describir, de larga tradición literaria, se -

suceden las metáforas, en que las isotopías mantenidas en la superficie dan lugar a juegos de palabras

"Escucha, hermosa Amarilis,
que hoy intento retratarte,
previniendo el pincel mio
los riesgos de lo mudable:
porque a la fe con que adoro
cuando el ídolo le falte,
mi adoración para el culto,
tenga presente la imagen.
Lo difícil del intento
bien tu desdén me persuade:
no fuera el retrato tuyo
si el retrato fuera fácil."

En estos versos se despliega una doble isotopía que culmina en el doble sentido con que un término funciona en este fragmento:

Imagen 

- que aparece en el retrato
- representación de carácter religioso

así, por la dama se tiene "adoración", es "ídolo" al que se rinde "culto".

Después de esta declaración no de amor, sino de admiración, da comienzo el autor a un retrato, previa una curiosa observación sobre el estilo:

"No he de mendigar ageno
concepto, equívoco o frase
pues eres como ninguna,
diré lo que ha dicho nadie
(p. 40)

Eso que nadie ha dicho no es tan original como piensa su autor, en buena parte, pero quizá sí en algunos versos; vamos a dejar esa posible originalidad para más adelante, para fijarnos en los aspectos de la descripción que están cerca del tópico y sobre todo del estilo feijoniano que estoy tratando de describir.

El retrato se hace, según el canon clásico, comenzando por la cabeza y concluyendo por los pies. Gamallo Fierros relaciona el orden de la descripción con el canon medieval.

"Yo lo supongo escrito poco después de junio de 1742 y he observado que en él el orden que sigue en el itinerario o viaje estético a través de los hermosos detalles (anécdotas con valor de categorías) de un rostro de mujer; Cabello-frente-cejas-ojos, etc, en líneas generales coincide con el canon o arquetipo que Faral y Lecoy han descubierto se utilizaba en la Edad Media para este tipo de femeninas descripciones, y que, según ellos, es pauta a la que en el XIV se acomodó el Arcipreste de Hita que retrata a una bella en el Libro de buen amor. Pensé como muy sagazmente don Dámaso Alonso ha demostrado que el individualismo de Hita sólo se ajustó a medias a la falsilla medieval, equivalente reacción personalista cabe reconocer en Feijoo, que además coincide con el Arcipreste en llevar más allá que los franceses la voluntad detallística, ya que estos dichos preceptistas no incluyen las pestañas, sólo los ojos, en el itinerario, y en cambio los dos eclesiásticos españoles aluden a ellas. El Arcipreste: e de luengas pestañas, y Feijoo Tras las pestañas a veces -dormitando se retraen... los ojos" (14).

En cuanto a las metáforas, están en ese tono conceptista en el que de vez en cuando se salpican algunas imágenes que, más coloristas que todas las que hemos visto, recuerdan más el barroco de Góngora o, si se quiere, mejor al de la escuela gongorina; es el momento de hacer notar que estos "toques" coloristas son escasísimos en Feijoo, y si aparecen aquí es de la mano del tópico que casi -- los hace inexcusables. De los cabellos dice el poeta:

"Negro claro tu cabello
es un misterio inefable
que viste de resplandores
las mismas oscuridades;
pues en encontrados visos,
que aunque se unen se combaten,
junto a la noche que espire
ostenta el alba que nace."

Obsérvese el misterio muy al gusto del escritor que siente especial complacencia en desvelar lo inexplicable, como estamos viendo. La resolución del misterio son dos metáforas "noche / alba". La frente es "Mar en leche y playa hermosa", naturalmente "leche" alude a la blancura (de la dama) pero el término interesante es -- mar; creo que funciona con doble sentido mar = cantidad grande de algo, y mar en sentido denotativo habitual; así estos sentidos acumulados en un término sin que renuncie en el texto a ninguno, -- provoca el desarrollo de una isotopía menos colorista y más conceptual: con mar se relaciona playa; dicho de otro modo, ese sentido de mar motiva la metáfora frente - playa que se despliega:

"Mar en leche y playa hermosa
es la frente, donde zarpen
los siempre inquietos bajeles
del remo de los amantes:"

(p. 40).

Ahora la contemplación del rostro es un viaje, una "excursión" como dice Gamallo Fierros, inquietante puesto que al barco lo go-

bierna el amor, ya estamos en los campos semánticos que prefiere - Feijoo para sus metáforas y en el tono de su estilo, obsérvese como sigue:

"(Frente)

preñada de maravillas,
siendo en sus concavidades
un pasmo lo que concibe,
será un prodigio si pare:"

Hemos dicho que escasean las notas de color, pero es importante señalar que en esta descripción Feijoo siente predilección por las imágenes geométricas, que aluden a "arquitectura", un campo textualizado muy importante por lo que veremos. El cuello es "columna" y su frente, que acabamos de considerar, "bóveda" que descansa sobre dos "arcos", las cejas:

"Porque esta bóveda insigne
sobre dos arcos descanse,
en proporcionar las cejas
se apuraron los compases;
pues, sin duda para hacerlas
tan perfectas, tan iguales,
tomó la Naturaleza,
los instrumentos del Arte"
(p. 41).

Desde luego creo que también "Campos Elíseos" que se aplica como metáfora se puede relacionar con imágenes arquitectónicas. Insiste en las cejas con la misma precisión geométrica, para decir ahora que son "dos semicírculos breves, exactamente cabales"(15).

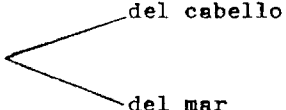
Lo más importante para Feijoo son los ojos de los que parten -- los tópicos rayos, que acaban dando lugar a una metáfora repetida hasta la saciedad que, como veremos, tiene gran fortuna en la poesía en todos los estilos que se dan en estos años del siglo: ---- amor - fuego:

"O son dos hornos de vidrio
 donde mis ansias leales
 como salamandras viven
 de aquellos mismos que arden"
 (p. 42).

Esta vez el despliegue resulta de la combinación de dos figuras: metáfora y comparación. Antes ha dicho de los mismos ojos -- que son: "dos balas ardientes", "dos minas", en suma unos ojos -- por los que se asoma un rico espíritu pero armas peligrosas: "volando al aire y al fuego, racionales baluartes".

Vamos a dejar la descripción de Amarilis, sobre ella tendremos que volver.

La descripción de Tirsi no difiere de la que acabamos de ver: -- es también retrato, también se juega con deidad/mujer, amor y admiración -- fuego, el pelo no es "misterio" pero sí "enigma visible" y hay contraste de "luz" y "sombra", esta vez "oro" y "acero" (motivada la segunda metáfora en la primera), porque Tirsi es rubia, y hasta la misma isotopía "navegación" introducida por el doble -- sentido mantenido en un solo término:

ondas 

- del cabello
- del mar

"De las ondas del cabello,
 donde el discurso naufraga,
 sale nadando en zozobras
 a la más hermosa playa,
 a la frente cuya noble"
 (p. 30).

Me interesa destacar esa complacencia en las imágenes arquitectónicas que también se repiten en el texto: cejas "lindes" "Es--- estructura arqueada", "doseles"; los ojos en los que despilfarra Feijoo todos los tópicos al uso; le llaman la atención, no por su color sino por su forma:

"No el negro color celebro,
tamaño y forma rasgados"
(p. 32).

Poco puede añadir a lo ya dicho el resto de la poesía amorosa - de Feijoo, sigue su interés por el alma humana en la descripción - de la "Lucha de un amante contra su propia pasión" en que de nuevo el hombre es protagonista de la composición amorosa, también -- son similares las dos que compuso a la despedida de los enamorados, uno de ellos titulado simplemente "La despedida" tiene una génesis curiosa, según consta en nota a pie de página en la edición que - he manejado: "Habiéndose dicho a propósito de las liras de Gerardo Lobo, que en este género de metro no cabían naturalidad y ternura, quiso Feijoo probar prácticamente lo contrario" (16).

Hace aquí Feijoo algo muy común entre los escritores del siglo XVIII; escribir para demostrar como se debe hacer, para crear un - modelo.

1.2.6. Dos palabras en torno a su poesía burlesca, quizá la que más dudas de autoría plantea, sean o no de Feijoo están en la misma línea conceptista y el chiste, de un modo muy quevedesco, descansa en el doble sentido; como muestra reproduzco unas estrofas - del titulado "A una dama que pedía a su galán para ferias":

"A su galán una dama,
pidió ciertas menudencias,
y la dió para sacarlas
esta letra.

Niña, para tu vestido,
ya tienes allá la tela;
córtale de tí, pues eres
buena pieza.

La color, no fué posible
hallarla, viva, ni muerta;
si acaso te hiciese falta,
tén vergüenza"

(p. 69).

Quevedescos son también los personajes que desfilan por estos poemas: el médico, el político, etc.

1.2.7. Es hora de salir de los ejemplos y hacer esa generalización que anunciábamos unas páginas antes; es evidente que esta --poesía, sea o no de Feijoo en su totalidad --creo que sí lo es en buena parte-- se muestra vinculada a las corrientes literarias de finales del XVII y comienzos del XVIII que dependen del barroco, esta vez el barroco conceptista, salpicado de algún que otro toque --los menos-- gongorino y si aceptamos los poemitas que reproduce Gamallo Fierros en su artículo, también gravita sobre Feijoo, Lope (17).

1.2.7.1. Hay que añadir que es una poesía en la que hay apenas nada que se perciba por los sentidos y sin embargo un gran placer intelectual; la mejor prueba de esta afirmación es un ejemplo que he reservado para este momento, en que describe Feijoo la voz de dos hermanas, naturalmente la voz se percibe por medio de los sentidos, pero Feijoo muestra el placer en la "imagen", que a través del sonido se crea la mente y disfruta con la repetición mental --de la idea.

"Altamente en la memoria
la letra y el canto imprimo,
y después en mi silencio

a solas me lo repito.

Mentales cláusulas formo,
y en mi mismo recogido
suelo imaginar que canto
todo aquello que imagino.

Los tonos todos discurro,
solo discurriendo; y vivo
sube y baja el pensamiento
la escala del Aretino.

Finjo que oigo lo que pienso,
siendo a este rudo artificio
tan dócil, que a veces creo
aquello mismo que finjo.

Las armoniosas especies
que en el racional archivo
conservo sueltas, entonces
tan suavemente registro.

(p. 62).

Si añadimos ese placer por la arquitectura y por la estructura, estamos ante una poesía claramente "idealista", "cartesiana". Cuando Russell P. Sebold se refiere a este estilo al explicar La Poética de Luzán, lo caracteriza de la siguiente manera:

"...el poeta(...)nos enseñaría sin duda un mundo de aspecto más o menos cartesiano en que los -
objetos naturales tenderían a reducirse a pocas -
líneas, cubos, círculos, etc..."(18).

1.2.8. Pero sólo hemos visto un aspecto de Feijoo, nos quedan -
otros muy importantes con lo que llegamos a los matices también --
anunciados. Hemos visto que en uno de los poemas Feijoo se nos
muestra dieciochesco elaborador de modelos; también lo es ese pen-
samiento que se complace en verter a través de sus poemas. Para --

observar este aspecto no hay más que fijarse en dos composiciones, las que he agrupado como filosóficas, por ser tan claras, aunque - en realidad la filosofía de Feijoo se desparrama por numerosos poemas. El primero es el número 1 de la edición que he manejado; en estas décimas Feijoo, igual que tantas veces en su prosa, toma la pluma una vez más para combatir la ignorancia y la superstición explicando científicamente la verdad sobre lo que se consideró en la época un hecho extraordinario e inexplicable.

El poema obedece a una clara estructura: primero expone Feijoo sus ideas en torno al falso milagro en general:

"Por más que el vulgacho dé
en que es visión milagrosa
una apariencia engañosa,
y en ello obstinado esté,
yo en ningún tiempo crearé
que una tema es devoción;
que es milagro una ilusión;
que la sombra es realidad;
que la ceguera es piedad;
que el error es religión"
(p. 21).

Expone después el hecho concreto, el falso milagro que le ocupa

"Dicen que vió pueblo tanto
(aun de oírlo me da horror)
al siervo sobre el Señor,
sobre el Santísimo el Santo:"
(pp. 21-22).

Concluye Feijoo rebatiendo la opinión con dos argumentos: primero que la santidad de San Francisco no precisa de hechos extraordinarios ni manifestaciones llamativas; segundo explicando científicamente la causa real del milagro:

"No a quiméricos honores
piensa el de Paula aspirar,
ni con Dios quiere pasar
de mínimos a mayores.

Sus gloriosos resplandores
le dan clase diferente;
con lo que se hace evidente
que hubo en ocurrencia tal
reflexión en el cristal,
y falta de ella en la gente"

(p. 22).

El poema en su forma es prácticamente silogístico, no es el -- único ejemplo en Feijoo en que esa férrea estructura a que somete su obra recuerda muchas veces a Calderón y no sólo esto, es este autor barroco otro nombre más que hay que sumar a la lista de influencias. En cuanto a su contenido, no podía ser más actual en -- el siglo XVIII, este poema y el otro que no he considerado todavía dan pie para añadir otra nota más a la poesía de Feijoo: a -- través de sus obras en verso, el ilustre benedictino piensa y expresa sus ideas, las del divulgador del nuevo pensamiento; se puede decir que es la suya poesía "novatora". Como en los Ilustrados después, es en Feijoo la poesía vehículo de exposición de ideas. No estoy de acuerdo con Gamallo Fierros cuando se refiere a esa -- introspección feijoniana, tildándola de barrunto del romanticismo; nada más dieciochesco que el pensamiento que aparece en la -- obra poética de Feijoo, su psicologismo es interés, complacencia por conocer al ser humano y reflexionar sobre él, igual que se reflexiona sobre la ciencia. Para completar este carácter "novator" interesa también el lenguaje en que se salpican términos de la moderna ciencia; ya había notado el propio editor(19) los muchos conocimientos de medicina que demuestra Feijoo en su poema dedicado a la "enfermedad" y "muerte" del amor.

1.2.9. He dejado otro poema que he clasificado con el que nos

ha servido de apoyo en el párrafo anterior, lo he separado porque con él vamos a sumar un tercer aspecto a la poesía de Feijoo que nos ocupa. Es el más conocido del autor, el más citado, se titula "Explicación filosófica del no sé qué de la belleza". Reproduce en él Feijoo las mismas ideas que expresa en tantas ocasiones en prosa, concretamente creo que se relaciona con el discurso titulado "El no sé qué" y puede ser que el poema sea glosa -o viceversa- del párrafo en que Feijoo se pregunta por qué una "graciosa aldeana" atrae a todos a su llegada a la corte, sin ser una hermosa al uso:

"¿Qué encuentran en ella de singular" La tez
no es tan blanca como otras muchas(...)ni las --
facciones son más ajustadas, ni más rasgados los
ojos, ni más encarnados los labios, ni tan espaciosa la frente, ni tal delicado el talle. No importa. Tiene un no sé qué la aldeanita que vale más que todas las perfecciones de las otras"(20).

En el poema se fija en una belleza llamada Amarilis:

"Venid a ver de Amarilis
reina augusta de estas selvas
la hermosura que la fama
con sus clarines celebra.

Venid a verla pastores,
pero os advierto que al verla
es menester que la vista
más que la mire la entienda;
porque además de la insigne
grata perfección que en ella
de colores y facciones
tegió la naturaleza,
tiene un no sé qué que hechiza,
un no sé qué que embelesa

misterio que está patente
sin que nadie lo comprenda".
(p. 50).

1.2.9.1. Tanto el poema como el discurso han servido de base - para hablar de un Feijoo defensor de la libertad de crear y, por tanto, romántico dado que se tiende a diferenciar clasicismo/romanticismo según se respeten o no las reglas del arte, así, frente a los "clasicistas" del siglo defensores de las reglas -con -- frecuencia se le opone a Luján- se alza el Feijoo rebelde. Sobre esta idea creo que se apoya el artículo de Gamallo Fierros que -- asocia cualquier scierto que encuentra en la poesía del benedicti no con su carácter de romántico desplazado al siglo XVIII; disien to de estos juicios. Como se ha dicho ya suficientes veces el "no sé qué" es un tema que ni es español en exclusividad, ni tampoco exclusivo de Feijoo, ni siquiera exclusivo del siglo XVIII (21).

Para Arce está en conexión con un estilo, plagado de adornos - caprichosos, se refiere el autor al rococó.

"Descartada, pues, la vinculación del no sé -- qué en el tratado de este título, con zonas irracionales del futuro romanticismo, y admitiendo -- que la frase tiene sus raíces en la poesía y en -- la poética anteriores, hay que reconocer su total conexión con el espíritu dieciochesco que llega -- hasta la mitad del siglo, al valorar ciertos moti vos caprichosos y esa gracia misteriosa que desdi ce de las reglas establecidas" (22).

No son las citadas las únicas ocasiones en que Feijoo expone -- esta idea, aparece también en el romance dedicado a la belleza de Tirsi, y se puede relacionar, como lo ha hecho Arce, con algunos fragmentos del interesante romance dedicado a Amarilis, precisa--

mente aquellas sobre la que anuncié que volvería. Amarilis entre tantas perfecciones, tiene la nariz un poco más larga de lo que debiere y los ojos pequeños. Estos "defectos" nada de hermosura restan a la dama, y Feijoo llega a llamar vulgares a las bellezas que reproducen con exactitud la perfección ideal:

(ojos)

"De no muy grandes los culpan;
¿qué importa, cuando triunfantes
reinan en las almas, pues
mas es ser Reyes que Grandes?"

(p. 42).

(nariz)

"por lo ajustado y lo recto
pudo a su arbitrio fiarse,
el dividir en provincias
el imperio del semblante;
bien que un átomo traspasa
los términos regulares;
mas cuanto en tamaño excede
tanto de hermosura añade.

Aun en lo que excede, excede:
que no es razón ajustarse
lo peregrino a las reglas (I)
de las bellezas vulgares;
y Amarilis como es
beldad de superior clase,
no está sujeta a las leyes,
antes ella es quien las hace:

Reina jurada del gusto
puede en los rostros y talles
introducir nuevas modas
que hechicen, no solo agraden.

Es la nariz un tantico
 larga; mas quien la repare
 verá que mirado admira
 lo que oído le desplace:
 que en esto de lo perfecto
 hay primores de tal arte,
 que la fama los condena
 y la vista los aplaude.

Las hermosuras comunes
 lloren, giman, gruñan, ladren,
 que en aquesta sale bien
 hasta lo que mucho sale.

Y ese indivisible mas
 que es de la nariz remate,
 a la boca, a quien se acerca,
 le apunta divinidades"

(pp. 43-44).

La misma observación hace al referirse al talle de la dama, pero añade aquí algo importante: la razón por la que él prefiere hablar de los defectos de Amarilis y sublevarse ante el patrón de la norma; esta razón no es otra que el dieciochesco "amor a la -- verdad".

"El talle no afecta aquella
 delgadez casi impalpable,
 que fingen otros pinceles
 allá en sus originales:
 aquellos digo, que necios
 ignorando moderarse,
 por apurar perfecciones
 dan en las monstruosidades
 aquellos que han aprendido
 con grave injuria del arte,

que consiste el ser poetas
el huir de las verdades."

Prefiere decir la verdad y describir lo que ve, defendiendo --
que sea realidad observada es tan bella o más que la idealizada.

Puede que sean estos los versos en que Feijoo dice que se va a apartar de los detalles de la descripción. Pero este es otro Feijoo junto al idealismo que hemos visto antes aparece ahora el observador, el Feijoo que describe Russell P. Sebold: "desconfiaba de las filosofías sistemáticas, en especial de la de Descartes, y seguía a Bacon al basar sus opiniones en los datos de la experiencia" (23).

Todo esto me parece que prueba que Feijoo en su poesía se debate, y no es el único escritor al que sucede esto, entre dos polos opuestos: por un lado aparece "idealista" elaborador de sistemas, por otro el observador de la realidad; estamos ante los albores del sensualismo que en Feijoo no es todavía complacencia de los sentidos, sino observación casi científica. Por supuesto nada más dieciochesco que todo esto que acabamos de ver.

1.2.10.- La poesía de Feijoo prueba el riesgo de hablar de poesía barroca sin más al describir la producción poética de la primera mitad del siglo XVIII que se inspira en los modelos del XVII; es hora de advertir que tiene sus peculiaridades (24) que a veces consiste en ir filtrando "nuevas" ideas en "viejos" moldes, creo que es el caso de Feijoo.

2. D. José A. Porcel y Salablanca

2.1. Clasificación de la Obra:

Poemas mitológicos: El Adonis (églogas venatorias); Fábula de Alfeo y Aretusa, A la hermosura, pudor, susto y libertad de Andrómeda expuesta al monstruo marino.

Poesía de circunstancias: Enviando unos dulces a una dama - que no gustaba de otros versos que los de Garcilaso, en ocasión de hallarse indispuesta; Epitafio a una perrita llamada Armelinda; Epitafio al sepulcro de un perro dogo, muy especial; que se enterró en el patio de los Naranjos del colegio de Santiago de Granada; A nuestros Católicos reyes D. Fernando y D^a M^a Bárbara, felicita en su exaltación al trono de las Españas un su ignorado, pero leal vasallo en esta afectuosa canción heroica; Epitafio de Felipe V; En Elogio del Padre F. Bartolomé Rubio, Religioso franciscano que murió con fama de santidad cuya vida compendió en el panegírico que le predicó el Reverendo P. Lector jubilado Mora con la alegoría de piedras preciosas por virtudes; En elogio del sermón de honras al Ilmo. y Rvd^o Sr. D. Pedro Castro de Vaca y Quiñones Presidente que fue de la Chancillería de Granada, Arzobispo después de ésta. Ultimamente de Sevilla y Fundador de la Iglesia Colegio del Sacro Monte, predicado por el Rvd^o P. Nicolás Calderón de la Compañía de Jesús, la idea del sermón fue: Pedro tres veces piedra; Al Ilmo. Sr. D. Pedro de Salazar, Obispo de Córdoba, con motivo de haber ordenado de Presbíteros a unos eclesiásticos granadinos; A la muerte y sepulcro del Sr. D. Blas Antonio Nasarre y Ferriz del Consejo de Su Majestad; A la nunca bastante celebrada Musa de mi Sr^a la Marquesa de Castrillo (...) Soneto conclusión a la Fábula de Orfeo y Eurídice.

Poemas religiosos: A Cristo crucificado; (Diálogo), Pedro, Poeta;

Poesía burlesca: "Carta al Sr. de Gor Conde de Torrepalma - retirado de la Corte al lugar de Cien-Pozuelos a divertir el quebranto por la pérdida de un hijo, que amaba tiernamente". Escrito en tono alegre y coloquial, podría incluirse también entre las poesías de circunstancias; "Soneto"; "La bella Enarda..."; Fábula de Acteón y -

de Diana.

Poemas históricos: "A la memorable hazaña de Alonso Pérez de Guzmán el Bueno en el sitio de Tarifa."

2.2. Análisis de los poemas mitológicos:

2.2.1. Antes de entrar en un análisis más detallado de los poemas mitológicos de Porcel hay que destacar el especial carácter del mundo que se crea en estos textos, cuyo modelo no es la "realidad" tal y como se entiende normalmente este término, sino una visión de ésta que se ofrece a través de un código establecido por la cultura, en el caso de Porcel y en general de los escritores del siglo XVIII, de origen clásico. En estos casos, sin el conocimiento de este código, de este "enrejado" cultural que subyace al poema, la comprensión de éste sería imposible o al menos incompleta.

La primera consecuencia que para el texto tiene la utilización -- del código mitológico es la presentación de la naturaleza "real" a través del sentido animista mitológico, mediante el cual los bosques, los ríos, el viento, el mar y en suma todos los elementos que constituyen el mundo natural, están poblados de ninfas y dioses que los habitan y les transmiten una vida especial: así, cada fuente o río es a la vez ninfa; las deidades toman transitoriamente forma de árbol, de fuente, de pájaro o de animal salvaje, o todos estos "pobladores" no humanos del mundo proceden de la metamorfosis de algún ser mitológico con el que quedan eternamente unidos; tal es el caso de Mirra convertida en árbol que llora "gomas olorosas", Narciso, convertido en flor, Pico convertido en pájaro, etc. Precisamente, al menos en el caso de Porcel, esta animación y mutación constante es la que -- construye el poema.

Bastan como ejemplo de la fusión de lo Humano / divino con la naturaleza y del especial "mundo" resultante de la unión, algunos textos de Porcel. En la fábula de "Alfeo y Aretusa", Alfeo, que descansa sosegado en el fondo de su gruta, siente "turbadas" sus aguas por el baño de Aretusa, y como humano dice Porcel que "...la frente alzó / / de verdes cañas coronado /...", pero cuando le ofrece a Aretusa -- todas las riquezas que posee, como río que es, le explica a la ninfa que ésta consiste en que el propio sol y la luna se contemplan en --

sus aguas, y que pequeños y numerosos ríos enriquecen continuamente su caudal:

"Dueño soy (si soy tuyo ¡qué fortuna!)
de cuanto engendra la ribera amena;
mil arroyuelos desde su alta cuna
bajan su plata a mi dorada arena;
contéplase en mí el sol, la errante luna
aún no se mueve en mi quietud serena" (Fábula de Alfeo y
Aretusa).

La fusión de Pirene/fuente adquiere un tono dramático en El Adonis, cuando la ninfa, desdeñada del cazador, le ve marchar a encontrarse con su enamorada Venus, y le sigue con la vista, no con los pies, fatalmente unidos al mármol de la fuente:

"Sigue pues aun vestida en mármol frío,
con los que de la inmóvil planta hereda
su veloz vista pasos invisibles
al que antes de tocar del bosque umbrío
la próxima arboleda
se halla en los brazos de su amante diosa" (Egloga III, --
p. 158).(25)

Es lógico que este especial carácter del mundo mitológico, incida de un modo especial sobre las figuras codificadas por la Retórica; - por ejemplo, determina el uso constante de la personificación, que a nosotros no nos interesa, salvo cuando es resultado de una construcción metafórica; pero, sobre todo, y esto sí que nos interesa, incide precisamente sobre esta última figura, ya que, a una ya "especial" visión de la naturaleza, viene a sumarse la que aporta, también especial, como hemos visto en el capítulo anterior, la metáfora.

En Porcel, el juego entre el código mitológico y la metáfora es - constante, y nos tendremos que referir a él de nuevo más adelante, - pero, como ejemplo que dé testimonio de esta afirmación que hemos hecho, podemos traer aquí unos versos de El Adonis en los que Porcel - juega con la conversión de Anaxarte en piedra, conversión "real" en el mundo creado en el texto y con la metáfora Anaxarte-piedra con la que describe Porcel a esta ninfa consagrada a Diana y desdeñosa del

amor:

"aunque peñasco rígido quedando	
piedra es ahora y piedra fue Anaxarte"	
↓	↓
transformación	metáfora de
mitológica	atributo (in praesentia)

En muchas ocasiones y a causa de este juego, se desdibujan las - fronteras entre el "híbrido" creado por la metáfora y el que procede del código mitológico, tal sucede con frecuencia en la descripción de las metamorfosis en que necesariamente ha de aparecer más de una isotopía cuya convivencia da lugar a la creación de un "mundo posible" y no de una metáfora; en los versos de El Adonis: "Al viento, pues, le deja / crespas y ásperas hojas sus cabellos", no hay metáfora, sino descripción de un hecho que "realmente" está sucediendo en el mundo creado por el texto; claro que inmediatamente en la descripción entra la metáfora:

"para que, dueño dellos,
la antes dorada, verde ya madeja,
 o Céfiro la peine enamorado,
 o la enmarañe Bóreas enojado" (Egloga III, p. 157).

2.2.2. Después de estas observaciones preliminares, podemos entrar ya en el análisis de la metáfora en los poemas mitológicos de Porcel, y según nuestra teoría de esta figura expuesta en el capítulo anterior, hemos de comenzar necesariamente por el texto. Como punto de partida vamos a ocuparnos de El Adonis, sin duda el mejor poema de Porcel, y el más complejo, no sólo de cuantos escribió este autor, sino de todo el siglo XVIII, y aun del siglo XVII según Orozco:

"Frente a esa estructura [la de El Adonis], todas las que podemos descubrir en la poesía -- del siglo XVIII resultan simples y monótonas. -- Más aún, todas las que ofrece la poesía barroca tampoco suponen una estructura aproximada a la complejidad cambiante de ésta. Tenemos que pen-

sar en nuestro teatro para encontrar, en lo externo solamente, esta variedad de metros, tono y estilo que en El Adonis ofrece Porcel" (26).

2.2.2.1. El poema se escribió hacia 1741, cuando ya Luzán había publicado la Poética y Porcel participaba en las tareas literarias de la Academia del Trípode de Granada, que parece que fundó nuestro autor junto con Heredia y Dalda, según noticia que debemos a Orozco (27), se sumaron después otros poetas, sabemos por Nicolás Marín -- (28) que en esta Academia ingresó Torrepalma como "cuarto pie", según atestigua el propio escritor. Precisamente es "El Adonis" un en cargo de la Academia que supuso un reto para Porcel dadas las difíciles características a las que, por imposición de los académicos, debía responder el poema. Como una dificultad a resolver sintió Porcel el que las églogas fueran venatorias, y en el prólogo del poema se vanagloria de su acierto al resolver tan ardua cuestión:

"En una, pues, de estas academias se me dió por asunto la fábula de Adónis, en églogas venatorias.

Más de lo que pareció entonces, fue difícil mi empeño, pues fue haber de penetrar un camino hasta ahora de otro no inculcado. Eglogas pastoriles, muchas; piscatorias, aunque pocas, se hablaban en nuestros poetas españoles; pero venatorias, en ninguno, a lo menos que yo tenga vistos, como Garcilaso, Cámoes, Esquilache, Herrera y otros autores bucólicos. Verdad es que la segunda égloga de Garcilaso trae algo venatorio, pero accesoriamente, porque en lo principal es pastoril. De los latinos no tengo noticia de -- otro que de Sanazaro (que son piscatorias). Natalis Comes (Noel Conti) escribió De Venatione, pero no en estilo dramático.

Y lo más cierto es, que no admite la poética drama venatorio; y así justamente lo excluye Ju

lio César Scalígero, porque se avienen mal la fatiga de seguir las fieras y el sosiego para el canto. Venatores quidem (dice aquel desenfrenado crítico), quia sunt in motu minus ad verba propensi sunt quin nec quam faustum putamus in vena tu loqui, necdum ut cantus aptus judicetur. El pastor sí que, recostado a la sombra de un haya, mientras que paca su ganado, con inalterable --- quietud maneja su albugue y hace resonar la selva.

No hallé, en fin otro medio que suponer a los cazadores aguardando las fieras junto a las redes. Así Plinio el menor, libro V, epístola 6ª, ad retia sedebam; y Sanazaro, aunque piscatorio, citado y enmendado por Scalígero, Proecitem lenta expectans ad retia Tymnum.

Aun desta suerte no se quieta el escrúpulo, --- pues el canto puede ahuyentar las fieras, a no ser el de Orfeo, que las atraía. Sin embargo, como quiera que pude, me fue preciso obedecer la Academia, con la confianza de que para el verro llevo anticipada la disculpa de haber caminado --- por donde no he hallado huella." (El Adonis, Prólogo)

Como dice Orozco:

"Esa forma de las églogas --- en cuyo tipo de vernatorias se estimaba el primero, cosa que, aunque no sea cierta, no hay por qué dudar que él lo creyera- ..." (29).

Precisamente esa posibilidad de su desconocimiento de casos anteriores, confirma las razones de su orgullo innovador.

El poema, que es un alarde de conocimiento y maestría en la utilización de las formas retóricas del siglo XVII (30), es buena prueba de la existencia de un intento de continuación del barroco, el --- buen barroco podemos añadir, que tiene sus mejores exponentes en la escuela poética granadina de comienzos de siglo (31). Dice Orozco:

"Fuera de Córdoba -donde este entusiasmo res-
pondía sobre todo a un sentimiento localista- -
en Granada, el más vivo foco de gongorismo, es-
pecialmente reavivado precisamente en esos años
inmediatamente posteriores a la publicación de
la Poética de Luzán" (32).

2.2.2.2. Numerosas fuentes se han citado para El Adonis, sobre
el que gravita una larga tradición literaria. Es evidente la huella
de Góngora en el poema, sobre todo en lo que atañe a su estilo, tam-
bién se puede notar en versos y pasajes concretos. Para Orozco "el
estímulo esencial" de la obra debieron ser las Soledades, aunque --
los ecos del Polifemo son constantes y en "versos" y "expresiones -
metafóricas" sea más palpable la presencia de este poema que la de
aquel (33).

Para Cossío se relaciona con Góngora, además del estilo, cuya --
filiación es evidente, la dedicatoria al Conde de Torrepalma (34),
la "insectiva" de Anaxarte en contra de los hombres (35), con re-
cuerdos de las Soledades, y muchos elementos del primer encuentro -
de Venus y Adonis, empezando por la propia situación ya que Adonis,-
igual que le sucede a Acis con Galatea, encuentra dormida a Venus -
(36). Podemos añadir nosotros que el recuerdo de Polifemo continúa,
pero invertido, ya que Galatea observa después el sueño de Acis y -
"De sitio mejorada, atenta mira"(37). En la obra de Porcel, esta --
"mejora" le corresponde a Adonis:

"viendo, pues, que el prolijo sueño indulta
el que él mismo condena atrevimiento,
de sitio se mejora, y más se llega;" (Egloga I, p. 143)

Para este autor también son recuerdo de Góngora los cupidillos -
que velan el sueño de Venus, concretamente del romance de Angélica
y Medoro (38).

Hay que hacer notar que la imitación de Góngora es, como ha que-
dado apuntado antes, consciente, es fuente y modelo confesados por
Porcel junto a Garcilaso, cuya presencia me parece evidente en los
diálogos que forman parte del poema, aunque se ha tenido menos en -

cuenta por la crítica. Según afirma el propio Porcel:

"He procurado imitar a los mejores poetas - latinos y castellanos; de éstos, a Garcilaso,⁷ en especial al incomparable cordobés don Luis de Góngora (delicias de los entedimientos no - vulgares), de quien te confieso hallarás algunos rasgos de luz, que ilustren las sombras de mi poema. Si me censures, respóndate el gran - poeta, copiando muchas veces, más que imitando, a Homero". (El Adonis, Introducción)

Es Cossío el que apunta como posible la influencia de Soto de Rojas, que escribió una fábula del Adonis fragmentada (39), igual que presenta Porcel la suya, e incluso aventura que pudo influir en el - encargo de la Academia (40). También para este autor puede proceder de Soto de Rojas la inclusión de los mitos de Pigmalión y Pirra(41), en la narración del nacimiento de Adonis.

Tenemos que contar también con la influencia directa de Ovidio -- -obsérvese en la cita que acabamos de hacer que Porcel tuvo en cuenta los modelos latinos- que para Orozco puede notarse en el hecho de enlazar la fábula con el diálogo y para Cossío en el encuentro de Venus y Adonis en la 2ª égloga, durante el cual la diosa trata de convencer a su amante de que "no se arriesgue en la persecución de las fieras" (42).

A pesar de las numerosas fuentes, el poema es novedoso, y es Orozco el que más ha insistido en ese aspecto de la obra y la conciencia que Porcel tenía de ello. La innovación afecta fundamentalmente a la estructura del poema lírico; así, de la satisfacción que sobre esta obra muestra Porcel en "El juicio lunático", leído ante los asistentes a la Academia del Buen Gusto, infiere Orozco que:

"lo ofrecido no era fruto de un espontáneo crear apoyado sólo en la admiración por el Garcilaso de las églogas y el Góngora del Polifemo y el de las Soledades, sino la realización de un ambicioso plan propuesto como nueva aspiración a crear un poema lírico, síntesis en es

tilo y temas de los varios géneros que ofrecía la tradición poética del barroco" (43).

Por eso afirma más adelante que "Porcel con su Adonis cierra el gran periodo renovador del barroco abierto por Góngora en las Sole-
dades" (44).

2.2.2.3. Como ya hemos advertido, la estructura del Adonis es muy compleja, tanto que el propio Porcel deja en el aire algunas imprecisiones que, si no podemos calificar de "descuidos" o de "errores" en la construcción de la trama del poema, sí producen una cierta inquietud en la lectura y la interpretación del texto.

Así, en la descripción de la infancia de Adonis la "náyade...que le cría" que por el resto del texto sabemos que es Leucipe, le promete un cinturón bordado por una ninfa antes compañera suya y ahora entre las que forman el coro de Diana; en las siguientes alusiones al cinturón y la descripción que de sus figuras bordadas hace Venus, se dice que la autora es la propia Leucipe. En otros pasajes se cuentan los malos agüeros que recibe Procris en el templo de Venus, cuyas paredes están cubiertas de una lámina de oro en que se representan diversas historias mitológicas; al final, en la égloga IV, se alude a un templo que goza de esas condiciones pero dedicado a Diana.

También han escapado detalles del poema a lectores tan autorizados como Cossío, que atribuye a Venus la narración de la desgraciada historia de Pico, cuando la narradora es Leucipe (45).

Para que se entienda mejor la exposición del análisis del poema -- que voy a hacer, incluyo a continuación unos "cuadros de lectura" -- que nos puedan servir de referencia; en ellos he intentado resumir y ordenar el complejo contenido de la obra.

Introducción:

Consideración general: "No hay amor en las selvas con ventura".
Dedicatoria al Conde de Torrepalma.
Presentación del poema:
Descripción de la estación del año: primavera.
Lugar de la acción: Chipre.
Presentación de los personajes.

Diálogo de Anaxarte y Procris: (comienza la Egloga).

En el diálogo las ninfas exponen su actitud ante el amor: Anaxarte, contraria al amor, desdena a Ifis; Procris, defensora del amor, ama a Céfalos.
Procris y Anaxarte hablan de sus perros y de cómo han cazado algunos animales.

Anaxarte cuenta la historia de Venus y Adonis:

a) Descripción de las selvas de Chipre en las que Adonis caza.
b) Primer encuentro de Venus y Adonis:
Descripción del lugar.
Descubre a Venus dormida:
Descripción de Venus / Contemplación de Adonis.
Amor de Adonis.
Despierta Venus:
Descripción de Venus / Contemplación de Adonis.
Venus descubre a Adonis:
Susto de Adonis / Complacencia de Venus.
Amor de Adonis y Venus:
Venus declara hábilmente su amor.
Amor de Adonis.
Triunfo del amor.
La narradora descubre la identidad de la ninfa (Venus); Venus decide ocultar su identidad a Adonis; también descubre que el amor de la diosa nació con Adonis, y que ella ha preparado el encuentro.
Adonis niño:
Alusiones al nacimiento desgraciado de Adonis.
Descripción de Adonis niño y sus juegos con Venus.
Con los juegos nace el amor de Venus:
Digresión de Anaxarte en contra del amor.

EGLOGA I (2)

Adonis con seis años:

Descripción de Adonis.

Juegos de Adonis / Cuidados de Leucipe.

Leucipe le promete que con la edad debida será cazador.

Digresión de Anaxarte en contra del hombre.

Adonis con quince años:

Interés por la caza.

Adonis con veinte años:

El ejercicio de la caza.

Leucipe le entrega todo lo que Adonis necesita para cazar.

Con el amanecer Adonis sale de caza.

Encuentro con un jabalí.

372

Diálogo de Procris y Anaxarte, se interrumpe la narración (la escena de caza iniciada en la fábula queda interrumpida).

Diálogo de Anaxarte y Procris:

a) Procris no se muestra dichosa con el amor como en la 1ª Egloga. Le cuenta a Anaxarte los augurios y avisos que ha tenido en torno al final desgraciado de su amor a causa de los celos:

Ofrece un sacrificio a Diana.

Llega al palacio de Venus cubierto de oro, en que están grabadas historias desdichadas.

Alude a: Teseo.

Medea.

Rapto de Europa.

Robo de Proserpina.

Cuenta la historia de Bóreas, ladrón de Oritia, hermana de Procris:

Describe el rapto.

Describe a Bóreas.

Consulta a Sileno sobre su futuro.- Allí coincide con Ifis.

Descripción de Sileno.

Augurios de Sileno:

Futuro de Ifis (alude al castigo de Anaxarte).

Futuro de Procris: los celos.

b) A pesar de su dolor y de la insistencia de Anaxarte para que abandone definitivamente toda intención de amor, Procris anuncia su deseo de buscar la causa de sus celos.

Anaxarte sigue la historia de Venus y Adonis.

a) Nuevo encuentro de los dos amantes.

El lugar.

Descripción de la llegada de Venus.

Adonis dormido.- Contemplación y actitud de Venus.

Despierta Adonis.

Sueno: ha soñado que Venus le abandonaba.

Cuenta a Venus un incidente de caza que ha tenido:

Adonis salvado por una náyade (después sabemos que es Pirene).

Descripción de la escena de caza:

Huida del jabalí.

Vuelve el jabalí, la náyade lo mata.

EGLOGA II (2)

La náyade conduce a Adonis a su
fuente; Adonis la desdeña.

Venus le aconseja que no intente cazar de nuevo el jabalí y que
se dedique a otros animales menos feroces.
Le recuerda que los jóvenes hermosos son desgraciados en la sel-
va; como ejemplo le cuenta las historias que Leucipe le había
bordado en el cinturón por consejo suyo, para que le sirviera
de advertencia:

Cuenta la historia de: Jacinto.

Orión.

Acteón.

Cipariso.

Descripción del atardecer, el "rojo Titán", conductor del carro
del sol, contempla a los amantes unidos, como en otras ocasiones;
se lo cuenta a Diana.

b) Diana enterada de los amores de Venus y, por tanto, de la profanación
de sus selvas:

Queja de Diana.

Viaje de Diana ante Júpiter para pedir justicia.

Descripción del viaje.

Queja de Diana ante el dios.

Descripción de Júpiter.

Respuesta de Júpiter (premonición del final desgracia-
do de los amores de Venus y Adonis a causa de los ce-
los).

Regreso de Diana.

Diálogo de Anaxarte y Procris para detener el relato.

Diálogo de Procris y Anaxarte.

Las dos se sienten desgraciadas: Procris con sus celos, Anaxarte porque teme el abandono de Diana y el castigo de Venus.

Anaxarte cuenta sus agüeros:

Escena de caza (un perro quiere cazar una vulpeja).

La persecución.

Anaxarte dispara una flecha contra la vulpeja que golpea contra el animal como si éste fuese de piedra.

Observa que ni el perro ni la vulpeja se mueven.

Los animales se han convertido en piedra (lo relaciona con su sueño y teme ser convertida en roca).

Procris relata un sueño que ha tenido:

Dos árboles idénticos, uno es destruido por un fuerte viento que el otro resiste.

El árbol salvado se destruye al soplo del viento suave.

Consulta a Sileno: agüeros:

Arboles: Procris y Critia.

Critia robada por Bóreas.

Procris destruida por los celos.

Anaxarte continúa la historia de Adonis y Venus:

a) Adonis mata a un sátiro que persigue a Firene.

Descripción de un lugar delicioso.

Adonis descansa de la fatiga de la caza.

Ve a una ninfa perseguida por un sátiro.

Adonis mata al sátiro clavándole la espada en la boca.

El sátiro se convierte en fuente.

La ninfa (la misma que le salvó la vida) vuelve a mostrarse enamorada.

b) Conversación entre Adonis y la ninfa.

Queja de la ninfa por el desdén de Adonis, sus celos.

Declara ser Firene y le cuenta su historia:

De origen divino: esposa de Neptuno, madre de Cencreo.

Cencreo se enamora de Licarte.

Diana mata a Cencreo mientras bebe en una fuente.

Llanto de Firene: los dioses la convierten en fuente.

Se le concede el don de la sabiduría y de las ciencias ocultas (fuente de la sabiduría).

Le cuenta los prodigios de que es capaz con su sabiduría.

Respuesta de Adonis: la desdena por Venus.

Pirene le cuenta a Adonis la historia de su nacimiento.

Genealogía: alude a Hymalión (exculpe una imagen de Venus con la que se casa después de que ésta cobre vida).

Hijo de Hymalión: Cínaras.

Hija de Cínaras: Mirra (madre de Adonis).

Relata con detalle la historia de Mirra:

Descripción de Mirra.

Envidia de Venus.

Venus hace que Cínaras se enamore de su hija.

Incesto.

Cínaras intenta matar a Mirra cuando está a

punto de nacer Adonis, producto del incesto.

En plena huida, por piedad de los dioses, Mi-

rra es convertida en el árbol de su mismo nom-

bre.

Cínaras clava su espada en el tronco; del hue-

co sale Adonis, huye Cínaras.

Adonis cuidado por las náyades.

Desde el momento en que nace le ama Pirene y también Venus.

La conversación queda interrumpida por la presencia de unas ninfas que persiguen a un ciervo herido.

Adonis sigue, preparados su arco y su flecha, a las cazadoras.

c) Descripción de Pirene celosa:

Describe sus celos.

Ante sus ojos, Adonis y Venus vuelven a encontrarse: aumentan sus celos.

Nueva descripción de Pirene celosa: su conversión en serpiente.

d) El encuentro de Venus y Adonis.

Descripción del lugar.

Tibieza de Adonis.

Venus averigua la causa: cuenta Adonis su versión de la historia

de Mirra (Mirra es castigada por comparar su belleza con la de Venus).

Para probar la justicia de los dioses, cuenta la historia de los cerastas.

Los cerastas profanan un lugar consagrado a Jove (descripción del lugar).

Los cerastas convertidos en toros.

Pigmalión, hijo de un cerasta.

Relata la historia de Pigmalión.

Esculpe en hueso la imagen de Venus.

Venus inspira alma a la estatua / asombro de Pigmalión.

Pigmalión se une en matrimonio con la estatua viviente.

Las historias prueban la justicia de los dioses: premian o castigan según los hechos.

Venus convence a Adonis de su amor y de los celos de Pirene.

Renace el amor en Adonis.

Interrumpe la escena Cupido que avisa a Venus de una rebelión en Ericina provocada por Diana.

Parlamento de Venus contra sus súbditos antes de partir.

Diálogo de Procris y Anaxarte. Interrupción del relato.

EGLOGA IV (1)

Diálogo introductorio: además de Procris y Anaxarte, como es lo habitual, intervienen Ifis y Céfalo.

- a) Ifis y Céfalo muestran sus sentimientos:
 - Ifis tristeza por el desdén de Anaxarte.
 - Céfalo feliz por el amor de Procris, cuyos celos ignora.
- Son seis parlamentos alternos (tres corresponden a Ifis, tres a Céfalo).
- b) Diálogo de Ifis y Céfalo, repiten sus sentimientos. En el diálogo aparecen premoniciones de lo que va a pasar después. Se internan en la espesura.
- c) Diálogo de Anaxarte y Procris (continúan los presagios).
 - Procris decide espiar a Céfalo.

Anaxarte narra la historia de Venus y Adonis.

- a) Pirene, celosa, prepara su venganza de Adonis.
 - Descripción de la noche.
 - Descripción de Pirene celosa
 - Deseo de venganza / mientras, Venus y Adonis descansan juntos.
 - Acude a sus poderes mágicos:
 - Invocación a las fuerzas infernales.
 - Pide un carro para viajar a Tracia.
 - Se le concede el deseo.
 - Descripción del carro.
 - Viaje a Tracia.
 - Descripción del dios Marte.
 - Pirene cuenta a Marte los amores de Venus con Adonis.
 - Celos de Marte.
 - Pirene le propone a Marte que le confíe el plan de la venganza (muerte de Adonis).
 - Regresan juntos a la cueva de Pirene.
 - Por un sátiro saben de la ausencia de Venus.
 - Pirene escoge en su jardín unas hierbas que permiten cambiar la forma humana.
- b) Leucipe, temerosa del poder de Pirene, intenta distraer a Adonis para que no cace en ausencia de Venus.
 - Las ninfas, con cantos y danzas, intentan distraer a Adonis.
 - Descripción de los instrumentos que tocan las ninfas / efectos de la música sobre la naturaleza.

Descripción de la danza.
 Descripción del canto de las ninfas.
 Adonis no consigue distraerse.
 Canto del pájaro de Marte que Leucipe interpreta como un mal presagio.
 Leucipe cuenta la historia de Pico:
 Descripción de Pico.
 Amor de Circe por Pico.
 Circe hace que Pico persiga a un jabalí imaginario hasta internarlo en la espesura, a la vez que hace anochecer.
 Circe habla a Pico y le declara su amor.
 Pico no la acepta porque está enamorado de Canete, hija de Jano.
 Circe celosa prepara su conjuro.
 Vana huida de Pico que se convierte en pájaro.
 Cuando el séquito insulta a Circe por su acción, la maga con un nuevo conjuro les convierte en diversos animales.
 Lamento de Canete (canto).

Adonis, ante los ruegos de Leucipe, desiste momentáneamente de la caza.

- c) Diana, bajo la forma de la ninfa Doralice, precipita el final de Adonis. Diana, preocupada porque Adonis no caza, decide adoptar nueva forma e intervenir (toma la forma de la noticiosa Doralice) para hablar con Adonis y engañarle con la verdad).

Diana habla a Adonis y le advierte de la presencia de Marte y el peligro que corre; le aconseja que no cace.

Adonis, con rabia, contesta a Diana: se dispone a cazar.

- d) La venganza de Marte y Eirene.

Por la pócima de Eirene, Marte se convierte en jabalí.

Marte corre, ya jabalí / Adonis espera, preparados arco y flecha, alguna presa.

Se enfrentan Marte (jabalí) y Adonis: Adonis queda mortalmente herido.

- e) La agonía de Adonis.

Llegada de Venus:

EGLOGA IV (3)

Descripción de la llegada.

La sangre de Venus tinte la rosa / llega también Leucipe.

Adonis muere en los brazos de Venus.

Dolor de Venus:

Lamento de Venus.

Venus convierte la sangre de Adonis en anémonas.

f) Entierro de Adonis.

Diálogo de Anaxarte, Procris, Céfalo e Ifis. Anaxarte y Procris insisten en sus ideas anteriores.

a) Diálogo de Anaxarte y Procris:

Anaxarte invita a Procris a que tome ejemplo de la muerte de Adonis y abandone sus celos que son manifestación de amor, y vengará Diana.

Procris advierte a Anaxarte sobre los castigos de Venus.

El ruido de la caza interrumpe este diálogo, deciden seguir a los cazadores.

Procris se separa de Anaxarte que queda sola, abandonada también de su perro que ha huido.

b) Encuentro de Ifis y Anaxarte.

Huye Anaxarte.

Lamento de Ifis:

Decide quitarse la vida.

c) Encuentro de Anaxarte y Céfalo: Anaxarte se convierte en piedra.

Céfalo descubre el cadáver de Ifis.

Llega Anaxarte y Céfalo le comunica la muerte de Ifis. Anaxarte no se conmueve.

Céfalo cuenta como, ante sus ojos, Anaxarte se convierte en piedra.

d) Céfalo y Procris: muerte de Procris.

Procris decide seguir a Céfalo hasta el Valle de Adonis para descubrir la causa de sus celos.

Céfalo descansa:

Céfalo describe el lugar.

Prepara el dardo "inevitable" por si se presentara el tigre que perseguía.

Procris vigila / Céfaló agobiado por el calor pide que se mueva
el viento.

Invocación de Céfaló al aura.

Se mueven las ramas y Céfaló arroja el dardo.

Muerte de Procris:

Lamento de Procris.

Lamento de Céfaló.

Concluye "No hay amor en las selvas con ventura".

Está compuesto el poema por cuatro églogas venatorias en las que se nos ofrecen dos historias amorosas de desarrollo paralelo, la de Anaxarte e Ifis y la de Procris y Céfalos. Fragmentado en cada una de las églogas y por tanto, dividido en cuatro partes, se nos cuenta -- por boca de Anaxarte la historia de los amores de Venus y Adonis, fábula mitológica a la que vienen a sumarse otras muchas intercaladas en el texto por diversos procedimientos; algunas de estas fábulas -- son invención del propio Porcel:

"A cuya conclusión sirven como de argumentos ab exemplo todas las fábulas; las más que me sirve la mitología, otras que yo invento o aplico, como la de Pirene, sus celos, su carro, su viaje a Tracia; la del sátiro convertido en piedra y fuente del desengaño, y las esparcidas por la mitología, ajustadas y conexas con la de Adonis " (El Adonis, Introducción).

Para Orozco no es novedoso el hecho de inventar fábulas, pero sí el intercalar las inventadas entre las que proceden verdaderamente -- del código mitológico.

"En cuanto a la invención de fábulas, los mejores --y casi únicos-- antecedentes los encuentra Porcel en la línea barroca granadina. -- Así, la justamente famosa Fábula del Genil de Pedro de Espinosa (...) y la de Naya o ninfa -- del Dauro (...) de Soto de Rojas (...) se trataba de composiciones aisladas. La novedad de Porcel está en enlazarlas con otras conocidas, aunque subordinadas, con criterio barroco, a -- la fábula central de Adonis y todo ello enmarcado por la estructura dialogada de las églogas venatorias"(46).

Los procedimientos, por los que unos mitos se van imbricando en -- el fundamental, son diversos. El más simple es introducir personajes mitológicos, inventados o no, que se relacionan directamente con la fábula, su presencia se aprovecha para narrar su historia completa --

que, a su vez, permite introducir la de otros personajes; así sucede con Pirene, cuya historia cuenta ella misma a Adonis y que incluye la de su hijo, Céncreas, habido del matrimonio con Neptuno y muerto por Diana mientras bebía en una fuente.

Las más de las veces se acude a la alusión, o se introduce una narración mitológica a modo de ejemplo de lo que sucede en la fábula fundamental; así sucede en las historias bordadas en el cinturón de Adonis que relata Venus, junto a la función de ejemplo pueden asumir la de explicación de algo que sucede o de premonición de lo que va a suceder. Este segundo procedimiento es más frecuente, porque los aegüeros tienen un papel fundamental en el desarrollo de la narración, no sólo de la fábula, sino también de las historias amorosas que se cuentan en el diálogo. Como ejemplo de premonición podemos citar la historia de Pico convertido en pájaro por los celos de Ceres que cuenta Leucipe para explicar a Adonis que el canto de este pájaro que acaban de oír, siempre anuncia desgracias; naturalmente la historia de Pico está relacionada con la de Adonis y los celos de Pirene.

Este complejo juego de historias tiene su repercusión en los narradores que intervienen en la fábula. Aunque toda la historia de Adonis está contada por Anaxarte, los personajes que intervienen van asumiendo dentro de esa narración el papel de narradores, bien de su propia historia, o de otras hasta completar el entramado de relatos que forman el texto por un procedimiento tan antiguo como el de introducir unas narraciones dentro de otras, es decir, por la técnica de las "cajas chinas". Las narraciones y los diversos narradores pueden verse en los cuadros adjuntos.

Hay que añadir que en este complejo universo de narraciones enlazadas se van incluyendo diversas descripciones, bien de lugares o de personajes, junto a composiciones líricas e incluso digresiones de los narradores; entre estas digresiones son muy interesantes las dos que hace Anaxarte en la égloga 1ª y que como dice Cossío, revelan su talante contrario al amor (47).

2.2.2.3.1. A la variedad de elementos señalados hay que sumar la - de la métrica; afirma Orozco:

"Aunque sea dentro de los metros de tradi---
ción italianizante, la variedad es grande (...).
la combinación métrica predominante es la más +
libre y fluída para la construcción, o sea, la -
silva -según se ofreciera en las Soledades-; en
ella se ofrecen lo esencial narrativo y descrip-
tivo. En las partes dialogadas más propiamente
egológicas y dramáticas emplea el terceto y la -
octava real; pero junto a ellas -y ello destaca
en alguno de los cantos amebicos que se ofrecen
en el arranque, o cerca del comienzo de las ---
églogas- vemos aparecer una especie de liras de
6 versos o una estancia de 9 versos con un es-
quema métrico que se repite casi -pero no abso-
lutamente- en todos los casos"(48).

Una "inquietante" multiplicidad de elementos de la que era cons-
ciente el propio Porcel, según podemos ver en la crítica burlesca de
este poema que leyó ante la Academia del Buen Gusto:

"La obra es una quisicosa, un monstruo, un -
Proteo poético, que por cada aspecto tiene dis-
tinta figura, sin combinación y sin tino. Si la
consideramos égloga, la hinchazón del estilo, -
las continuas metáforas y las transposiciones -
insufribles destruyen esta consideración"(Juicio Lunático).

2.2.2.3.2. El elemento aglutinador de tan diversos componentes, -
es una frase: "no hay amor en las selvas con ventura", que se reitera
en diversos momentos del texto y que puede relacionarse con ese conte-
nido mínimo de información que estudiamos en el capítulo anterior, --
esa frase puede ser el tema alrededor del que se construye toda la ar-
quitectura de la obra. De este hecho nos da cuenta el propio Porcel -
cuando le advierte al lector:

"Unirás muy bien los tres argumentos, si -
contemplas que toda la obra se dirige a per--
suadir que

No hay amor en las selvas con ventura"

(El Adonis. Introducción)

El alcance que quiere dar el autor a esta frase queda muy claro en sus palabras, cuando nos dice que "...quitada la grosera corteza de las fábulas, te descubriera no pocas verdades morales y aun teológicas...", y más adelante:

"sólo prevendré que en la verdad que inten
to persuadir:

"No hay amor en las selvas con ventura",
disfrazo otra más alta; ésta es aquella gran
sentencia de san Gregorio: Nec castitas magna
est sine bono opere, nec aliquod opus bonum -
est sine castitate (D. Greg., Hom. in evang.),
que quiero dar a entender cuando digo:
...unirse mal procura
Lascivo el ocio a la fatiga honesta;"

(El Adonis. Introducción)

El poema tiene pues una intención moralizante que, según Crozco, se relaciona más con los autores barrocos que pretendían cargar de sentido moral la mitología, que con el didactismo del siglo XVIII - (49). Es posible que sea así, pero debe quedar clara constancia del interés de Porcel por dotar a su obra de un cometido más allá del - puro goce estético y que en "El juicio lunático" él mismo lo relaciona con lo que está sucediendo por aquel entonces en el teatro, es decir, es consciente de la similitud de su intención con el didactismo que empezaba a imponerse:

"¿Qué le parece a la Academia? Aún hay más:
que toda la obra es una fábula milesia; por--
que, ¿qué instrucción resulta de todo su fá--
rrago? Que No hay amor en las selvas con ven--
tura; digna verdad, y utilísima, para dejar el

vicio como se estaba, pero hermoso título para una comedia de las muchas que hoy nos refieren que ocupan lastimosamente los teatros"

(Juicio lunático)

2.2.2.3.3. Como puede observarse en los cuadros, los diálogos de las églogas se sitúan al comienzo y al final de cada uno de los cuatro fragmentos en que se presenta la fábula, vienen a ser el marco de la narración central. Si hacemos caso a Porcel, las églogas y la fábula pueden leerse de manera independiente:

"Si consideras la narración de la fábula del Adonis separada de las introducciones y sucesos de las dos ninfas Anaxarte y Prócris, advertirás que procuré formar un poema trágico, con todas sus partes, y de este modo - lo separas" (El Adonis. Introducción)

Pero la cohesión que dan, no sólo esa frase que hemos analizado y que es adecuada tanto para lo que se cuenta en las églogas como para la historia de Adonis y todas las que se cuentan en el texto, sino que también otros elementos de éste revelan una coherencia textual que no permite independizar ninguna de sus partes.

La narración de Anaxarte siempre se motiva en el diálogo que la introduce; así, las tres historias se relacionan: podemos decir que la de Adonis sirve de ejemplo para las otras dos y por eso la cuenta Anaxarte y al revés, si nos situamos en la fábula, las otras dos historias se apoyan en lo que en ella sucede. Por eso los elementos que las componen van entrando a la vez en el diálogo y en la narración; por ejemplo, los celos que hacen acto de presencia, tanto en la historia de Procris, como en la de Adonis en la égloga segunda.

A pesar de la diversidad de la obra, Porcel quería dotarla de cierta arquitectura, lo prueba la disposición constante del diálogo y la narración que acabamos de ver y la de otras piezas con que se construye el texto; así, las descripciones de los lugares, se suceden a lo largo de todo el texto, pero hay cuatro especialmente extensas e importantes que se sitúan al comienzo de cada fragmento de

la fábula y que crean el ambiente, el tono, de cada "subtexto". Esto ha sido notado por Orozco (50), tal situación no es producto de la casualidad:

"...empieza la primera con una descripción de Chipre, pomposa y altisonante, para decir - después que allí vivía Adonis y se entretenía en la caza. A la segunda da principio con otra descripción de las selvas del mismo Chipre, tan cansada como redundante. A la tercera, con la pintura del río Lico y sus riberas, tan impertinente como las demás. A la cuarta, finalmente, con la de la noche, que empieza, aunque -- afectada, más regular, pero después, queriendo imitar la célebre del gran poeta, se hace fastidioso y vulgar" (Juicio lunático)

2.2.2.3.4. La unidad de la fábula queda rota por la fragmentación en cuatro partes, pero también, como observa Orozco (51), por la disposición del contenido de cada una de ellas, aunque nos cuenta la - historia de Adonis desde su infancia hasta su muerte, la fábula no comienza con su nacimiento; sino en el momento culminante: su primer encuentro con Venus; la infancia aparece narrada después y en varias -- partes puesto que su origen, lo que podríamos llamar su genealogía y su nacimiento, se nos da mediante alusiones en la primera égloga y narrada a cargo de dos personajes diferentes (Pirene y Venus) en la tercera, con lo que se produce un cierto juego de perspectivas en la narración. Podemos afirmar que el desarrollo de ésta es coherente, pero no se dispone de un modo lineal, sino mediante una figura geométrica, especial, cuyo vértice es el amor entre Venus y Adonis.

En esta figura geométrica tienen excepcional importancia las que he llamado en estas páginas premoniciones o agüeros, que preparan - lo que va a suceder y aseguran la cohesión de las diversas partes - del texto, así, la historia de Procris se desarrolla a través de una frase popular, "tener celos del viento"; todos los avisos de su desgracia que Procris recibe tienen que ver con el viento: en la églo-

ga segunda la historia de Oritia robada por Bóreas, que la ninfa - ve grabada en las paredes del templo de Venus y el augurio de Sile- no; el sueño de los dos árboles y el viento de la tercera égloga; en la cuarta, por último, muere Procris por accidente a manos de su es poso a causa del suave viento que mueve las ramas entre las que la ninfa se esconde y que Céfaló confunde con el movimiento de un ani- mal. Igual sucede con Adonis, de cuya desgracia se le advierte a él, y al lector, a través de historias similares a la suya o por percañ ces de caza, que le suceden y que se relacionan con el jabalí, for- ma que tomará el dios Marte para acabar con su vida.

2.2.2.4. Hay pues múltiples elementos de cohesión en todos los - niveles del texto, pero lo que me interesa es señalar el papel que la metáfora tiene en la textualización.

Igual que hay múltiples elementos que elaboran la relación de los celos de Procris con el viento, los hay que están al servicio de la historia de Anaxarte, convertida al final del poema en piedra, como castigo de su "dureza" ante el amor y concretamente ante las súplicas de Ifis que llega a suicidarse por ella.

Los agüeros y premoniciones aparecen desde que comienza el texto, en el diálogo introductorio de la primera égloga, cuenta Anaxarte a Procris cómo, a través de un sueño, se vio convertida en piedra:

"Bajo aquel peñasco ayer dormía,
de vencer tanto monte fatigada,
.....
y el sueño (¡oh contra mí, deidad amada!)
me mostró a mí sin mí (no sea el agüero
constante), en el peñasco transformada"
(Egloga I, p. 142)(52).

El agüero se repite en el comienzo de la égloga tercera, en que Anaxarte le cuenta a Procris la extraña conversación de su perro y una vulpeja en piedra en plena cacería. Después de describir la per secución de la vulpeja por el perro, Anaxarte:

"Cansada ya de la vulpeja aleve,
doy una flecha al nervio retorcido,

y el nervio al aire, que veloz la lleve,
 cuya acerada punta (conseguido
 en la vil fiera el golpe) rechazada
 fue como de algún mármol, con sonido.
 Restitúyome al llano apasionada,
 cerca registro lo que lejos vía,
 y hallo lo que admiré y miré asustada.
 No se movía el can, no se movía
 la fiera, que algún dios (y mi contrario)
 para jaspe uno y otro endurecía" (Egloga III, p. 154).

La relación con el sueño y por tanto con su triste futuro no se le oculta a la ninfa:

"Ya con tanto prodigio y tanto arcano
 de agüeros mal fecundo, noto ahora
 que aquel mi primer sueño no fue vano" (Ibíd.).

La dureza de Anaxarte que provoca su conversión en piedra, se da también por otros procedimientos que sirven para describir esta condición de la ninfa, entre ellos está la comparación pero también la metáfora. Así en su queja dice Ifis en el comienzo de la égloga cuarta:

"Solo Anaxarte en toda la campaña
 huye mis voces tu desdén impío;
 los riesgos culpan tus rigores dellos,
 Insensible tú más que todos ellos!" (Egloga IV, p. 160).

En otro momento la dureza de Anaxarte, a la que identifica con un escollo, le parece a Ifis sólo comparable con el diamante. En estos versos Porcel combina dos procedimientos para el mismo fin:

"Si en vano, oh Anaxarte, ya se vierte
 por mis ojos un mar nunca bastante
 a contrastar escollo que es tan fuerte;
 si eres aún más dura que el diamante" (Egloga IV, p. 169).

Además de con el escollo, según Ifis, Anaxarte puede identificarse también con un peñasco sobre el que es inútil llorar:

"Y este tiempo mis ojos nunca enjutos,
un peñasco regaron ¿quién espera
cultivar un peñasco y que dé frutos?" (Egloga IV, p. 161).

De un modo alegórico en estos versos, los frutos son los bienes amorosos.

También la condición de Anaxarte es notada, por el mismo procedimiento de identificación con la piedra, por Procris:

"Muere ¿y resistes? ¡De Medusa fiera
te hizo peñasco el rígido veneno!"
(Egloga II, p. 149).

Y Céfalo: "De algún peñasco sin piedad naciste" (Egloga IV, p. - 169).

El juego culmina, como ya he dicho, en la conversión en piedra y el de la identificación metafórica y el mito, trama de la historia, en la frase que pronuncia Céfalo:

"Cesa la voz, la lengua es piedra dura.
La planta, que hacia mí movió, parando,
jaspe quedó, los ojos ya no mueve,
el color del semblante va faltando;
de mármol es el pecho antes de nieve,
y sin que envidie de Medusa el arte,
el númen vengador, en punto breve,
de risco la vistió por toda parte,
aunque peñasco rígido quedando,
piedra es ahora, y piedra fue Anaxarte"
(Egloga IV, p. 170).

Un caso similar al de Anaxarte piedra es el de Pirene celosa y su relación con la serpiente. Cuando, desdeñada por Adonis, Pirene contempla desde su fuente la feliz unión de éste con Venus, se siente "herida" por los celos; este sentimiento se expresa así, como herida, metafóricamente, completándose su construcción con otra metáfora: celos - flecha :

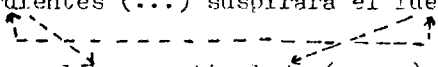
"sintió Pirene la invisible herida
de la celosa flecha..." (Egloga III, p. 158).

Inmediatamente los celos producen en el pecho de Pirene un "incendio", naturalmente también metafórico: "El incendio voraz de sus enjos" la doble isotopía, furia - fuego, se mantiene dando lugar a nuevas metáforas:

"si en lágrimas ardientes liquidado
no suspirara el fuego por los ojos,
y por la boca el humo articulado
con extremos feroces
en descompuestas voces" (Egloga III, p. 158).

De donde resulta la metáfora humo articulado - voces (palabras), último eslabón de las producidas en los cruces de las dos isotopías:

lágrimas ardientes (...) suspirara el fuego por los ojos
y por la boca el humo articulado (voces)
(palabras)



Inmediatamente Pirene se convierte en serpiente, en cuya descripción plagada de metáforas se detiene Porcel. A pesar de que es uno de esos casos en que es difícil discernir la metáfora del mundo --- creado en el texto, todo hace pensar que la transformación es "real"; es un hecho que ciertamente acontece en el texto:

"Sobre el escollo, así, a quien viste hiedra
serpiente en gruesas roscas abreviada"
(Egloga III, p. 158).

Serpiente, que como Pirene que es, se revuelve furiosa y sigue -- asociada al "fuego", así herida por una piedra que alguien ha lanzado:

"desenvuelve feroz con sordo ruido,
el volumen de rígidas escamas,
y el furor espumante,
por la boca despide sibilante
y por los ojos sanguinosas llamas" (Egloga III, p. 158).

Pirene, ya en la égloga cuarta, acude a la magia y pide al infierno un carro que la lleve a Tracia para provocar los celos de Marte y cumplir su venganza con la muerte de Adonis; los infiernos responden, y por una grieta de la tierra, que es metafóricamente -- "boca" que se abre ante Pirene, cuya "garganta" llega al infierno, - aparece un carro, cuya descripción, como afirma Cossío, es propia de Porcel y que está "adornado" por serpientes:

"caliginoso carro, en cuyo adorno
(con los silvos el valle estremeciendo)
tortuosas sierpes ciñen en contorno" (Egloga IV, p. 163).

Con una de estas serpientes "azules" se "anuda" el pelo la ninfa y "ciñe" sus sienes; tan larga unión de Pirene celosa con la serpiente, me parece que culmina en una metáfora:

"... monstruos tantos
produce la azul hidra de los celos"
(Egloga IV, p. 163).

Los celos - serpiente, -obsérvese además la reiteración del color azul- explican todo lo anterior.

No podemos considerar los casos descritos en que, efectivamente, la función de la metáfora en la construcción del texto es evidente, como las únicas posibilidades de textualización que esta figura tiene; en la explicación de los celos - serpiente ha quedado insinuada otra posibilidad no menos evidente e importante.

Hemos visto cómo el campo semántico del fuego textualizado como "furia", rabia de Pirene, se mantiene, y es puente tendido entre Pirene - ninfa y Pirene - serpiente; no es el de estar unido a la expresión de la furia el único valor del fuego, también aparece continuamente unido al amor que se describe en el texto bajo esa isotopía. Aparece por primera vez en el diálogo introductorio de la primera égloga, en labios de Procris:

"A aquel que no desea
del amor la suave tiranía,
no así le lisonjea
la llama en que se abrasa el alma mía;

la llama que saldrá del pecho tarde:
 itan dulcemente en sus cuidados arde!"

(Egloga I, p. 141).

Y se mantiene continuamente en el texto, llegando a sustituir --
 practicamente ese campo semántico al del amor.

En boca de Anaxarte el ardor amoroso es sufrimiento:

"Tan cruelmente en sus cuidados arde
 quien de amor atrevido
 fría, inocente, el corazón cobarde,
 que siente sin sentido" (Egloga I, p. 141)

Con lo que una misma metáfora describe dos posibilidades de en--
 tender el amor, que queda siempre expresado en el texto como un sen
 timiento contradictorio.

Aparece la misma metáfora en la fábula, a través de ella se ex--
 presa el amor que Adonis despertaba en las ninfas, y con el fuego -
 se llega a identificar el personaje, mediante una metáfora de atri-
 buto, lo que equivale a afirmar que Adonis era el propio amor:

"En este, pues, hermoso
 recreo aun de los dioses inmortales
 incendio Adonis de sus ninfas era" (Egloga I, p. 143)

También es fuego el amor en el pecho de Venus:

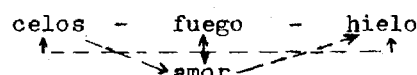
"aquel, pues, engañoso
 produciendo en la madre iba un cuidado,
 en cuanto blandamente
 leve en el corazón le puso fuego" (Egloga I, p. 144)

Los ejemplos son tan numerosos que es imposible enumerarlos, --
 queden los que acabo de citar como muestra, muy escasa, de su pre-
 sencia en el texto.

Es, pues, una línea de lectura, pero además quedan así asociados
 amor y celos, placer y sufrimiento; contradicción, como apuntábamos
 antes, que se da constantemente en la descripción del amor que hace
 Porcel y que se expresa frecuentemente por metáforas como fuego / -
 /hielo: Anaxarte, al conocer el sufrimiento de Procris enatorada y

celosa, se interroga sobre el rápido cambio del placer al dolor en los siguientes términos: "¿Tan presto tus ardores fueron hielos?". A lo que responde Procris: "Y hielos sin dejar de ser ardores".

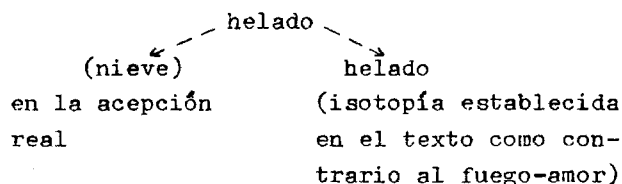
Queda así establecida una nueva relación:



Este doble aspecto del amor, es el que se da en los versos en que Adonis queda prendado de la belleza de Venus:

"el sitio y el calor que le dispensa
todo ropaje desechar molesto,
verle permiten al garzón curioso
la mayor parte de su hermosa nieve,
helado fuego que su vista bebe" (Egloga I, p. 143)

Se trata en realidad de una metáfora doble, muy frecuentes en el texto, "hermosa nieve" es metáfora de la blancura del cuerpo de Venus, es, pues, primero metáfora de blancura y a la vez construcción en que la cualidad sustituye al objeto; por aposición se añade una nueva metáfora que sigue refiriéndose a Venus, pero que también explica el sentimiento contradictorio de Adonis, y obsérvese además - que "helado" funciona con un doble valor que alcanza también a "nieve":



Por su parte, "beber", se relaciona con otro campo semántico creador de metáforas en el texto: "sed"- pasión.

Podríamos seguir ampliando el campo de las relaciones que se establecen en el texto entre los diversos campos semánticos que se textualizan en él, es decir, entre las múltiples isotopías tejidas -tejido en el que sabemos que la metáfora es fundamental- que crean --

una compleja red, pero que es eso, red, que por tanto, una, se tiene de más allá de la linealidad en que se manifiesta el texto y que -- afloran como chispazos en las metáforas. Se crea así un "ideolecto" en el texto que también es un elemento globalizador más.

Es el caso de agua - "cristal", "espejo", "plata"; velocidad-"vuelo" ("alas", "viento"); rojo-"púrpura", "carmín"; pasión-"sed", amor-"herida"; dorado-"oro"; ojos-"luz", "estrella", "sol"; mirada - - "luz", "rayos"; amor-"veneno", "prisión", además de fuego; labios-"hojas"; bosque-"hogar"; unión-"lazos"; cubrir-"vestir"; verde-"esmeralda", etc. Es decir, un campo de imágenes propio del texto. Es lógico que en este punto se suscite la tentación de pensar que las metáforas que se producen con estos campos semánticos no son originales y que pertenecen a la tradición literaria, pero el estudio de este hecho evidente no pertenece a la "textualización" de la metáfora, sino a la "contextualización"; como tal lo estudiaremos en el siguiente capítulo.

2.2.3. Es hora de que salgamos del Adonis, que nos ha servido de comienzo, para ver qué sucede en los restantes poemas mitológicos, más breves y ligeros de estilo que El Adonis, y más al gusto de lo que por aquel entonces se hacía.

A pesar de este aligeramiento, en los dos textos de Porcel, "Fábula de Alfeo y Aretusa" y "La Andrómeda", que completan su producción mitológica, es evidente el estilo del "Adonis" y por tanto el estilo gongorino.

Me parece importante hacer notar que la complacencia en las descripciones, sobre todo en las de la belleza femenina, que se nota - en el Adonis, se mantiene en estos poemas, de los que podemos decir que la estructura se despliega a través de las descripciones. - Así sucede en la "Fábula de Alfeo y Aretusa" y sobre todo en la Andrómada en la que se cuenta la historia de Andrómeda expuesta ante un monstruo para que, con la ayuda de Poseidón, las Nereidas queden vengadas de una ofensa que les ha hecho Casiopea, madre de la condenada; al final, Andrómeda es salvada por Perseo, salvación que expone Porcel en un estilo oscuro, plagado de alusiones, muy distinto - del resto del poema en que la acción es pura anécdota y cobra vida

y relieves la descripción de Andrómeda a través de la cual Porcel -- nos va explicando su estado de ánimo. Si tenemos en cuenta que en las descripciones es donde el autor acumula las metáforas, esa capacidad textualizadora que hemos visto podemos decir que queda potenciada.

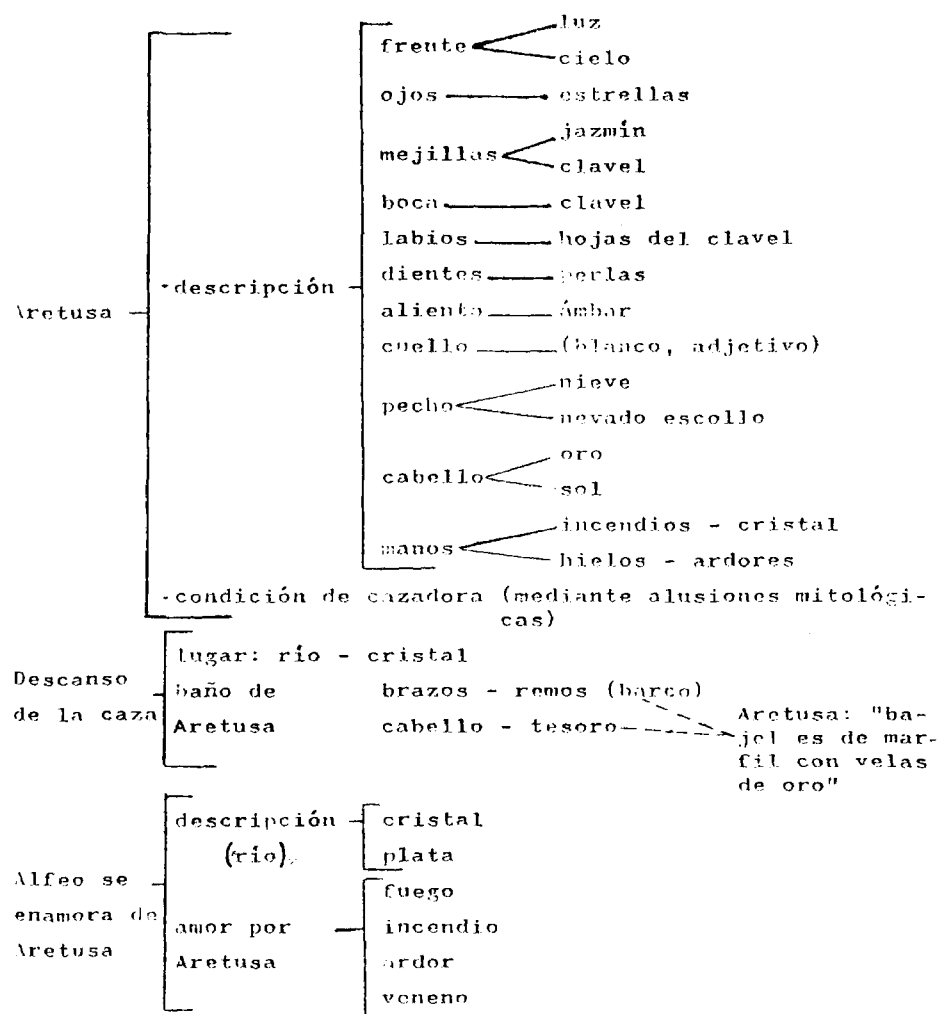
La brevedad de estos poemas me ha permitido elaborar unos cuadros en que he intentado reflejar la estructura del texto, incluidas las metáforas, y los campos semánticos que las forman. En la primera columna aparecen las partes en las que se puede ir dividiendo el poema según su desarrollo temático, en la segunda, los elementos de que cada parte está compuesta y en la tercera, el despliegue metafórico mediante el cual se construye el texto.

Fábula de Alfeo y Aretusa

19

Invocación.

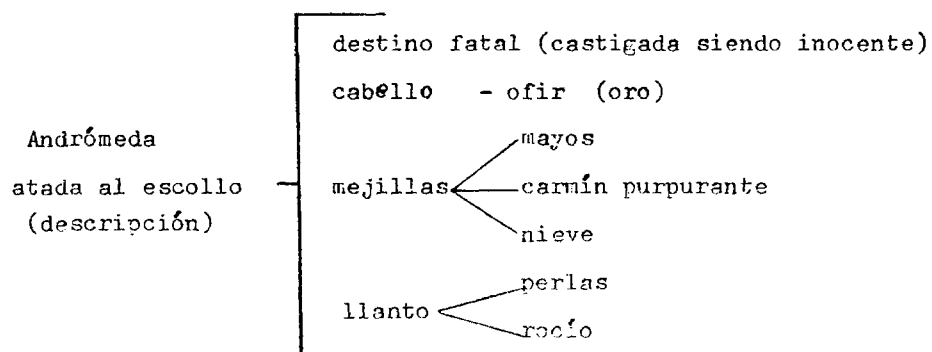
Dedicatoria.



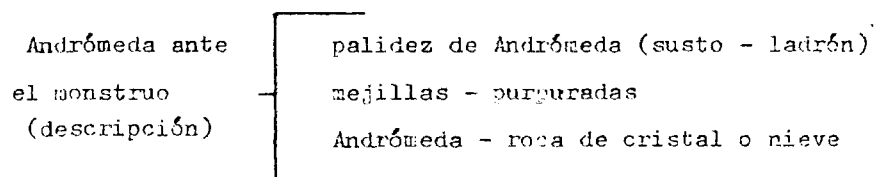
Huida de Aretusa. Persecución de Alfeo (alusiones mitológicas)

Piedad de Diana (Conversión de Aretusa en fuente)	<u>Ninfa</u>		<u>agua</u>
	cabello ... oro		plata
	sangre coral		aljófar
	carne-----		cristal
	huesos-----		

Canción a la hermosura, pudor, susto y libertad de Andrómeda,
expuesta al monstruo marino.



Lamento de Andrómeda.



Castigo del monstruo / Salvación de Andrómeda.

La textualización de la metáfora en estos poemas se hace de un modo similar al que hemos visto en el Adonis. En la "Fábula de Alfeo y Aretusa" la misma dualidad que hemos visto en Anaxarte-piedra, Procris-viento y Pirene celosa-serpiente, se da entre Aretusa y el agua, que siguiendo con el idiolecto establecido por Porcel, es Aretusa-cristal. Aparece la metáfora en el momento en que la ninfa, -- cansada de la caza, se baña en las aguas de Alfeo, que siente en -- "su pecho helado" los "dulces incendios" del amor; el dios-río le pide a Aretusa una reciprocidad de favores: él ha colmado el cansancio y el calor de la ninfa y ella deberá hacer lo mismo por él:

"Ya que en mi propia urna tú me obligas
a beber el veneno que en mis venas
arde, recíproquemos los favores;
mitiguen tus cristales mis ardores."

"Cristal" se une a la larga cadena de metáforas que describen a la ninfa, en las que se destaca la blancura; ahora hay que unir la "transparencia" (nitidez), cualidad femenina muy frecuente en las descripciones de Porcel. Pero además prepara el final en que Aretusa se convertirá en el agua de su propia fuente, agua que en el texto será "cristal":

"Y al deshacerse en los cristales puros
bullen la blanda carne y huesos duros."

Desde este final, la metáfora ninfa-cristal de la descripción cobra un nuevo sentido.

En la Andrómeda se puede decir que el contraste de la protagonista pálida por el miedo pero enrojecida por la vergüenza, color éste que desaparece ante la presencia del monstruo, y todo ello dado a través de las metáforas, es la explicación de la estructura del poema:

"Aunque en el riesgo instante,
del susto con los pálidos desmayos,
las mejillas ajar debían sus mayos,
al ver expuesto su recato amante,
con el carmin cubrieron purpurante,

vergonzosas, su nieve. (...)

.....

Entre estas lastimosas,
bien justas quejas, ya del monstruo horrendo
prevenia en las aguas el estruendo
terror á aquellas playas arenosas,
cuando, ladrón el susto, á las hermosas
mejillas purpuradas
robó cuanta riqueza
el pasado rubor dió á su belleza.
Huye á lo extremo por las no ignoradas
sendas la sangre helada, y de su ayuda
el noble corazon destituido,
su regulado movimiento muda,
y la quietud altera;"

2.2.4. Al hablar del juego de isotopías que construyen las metáforas y el propio texto, hemos visto que puede llegar a ser muy complejo en Porcel; esa conexión entre las diversas redes isotópicas y sus múltiples nudos, son características de su poesía, como creo -- que lo fueron de la poesía de Góngora.

Como ya he dicho, en el juego queda evidente la ruptura de la linealidad, y se crean verdaderos espacios significativos; pero, de hecho, esos espacios se "manifiestan" en la superficie, con una disposición lineal en la que interviene el componente gramatical; esto apoya el que la metáfora pueda ser estudiada desde ese punto de vista, pero, teniendo en cuenta, que el cruce de isotopías permanece, y la forma gramatical es el apoyo de ese juego de significados.

Porcel en "El Adonis" aprovecha todas las posibilidades de crear metáforas, y por tanto todas las estructuras gramaticales posibles, desde las más simples a las más complejas, veamos algunos ejemplos: Metáfora de atributo (Sustantivo Verbo + ser + Atributo):

"...esta fuente,
que de esos verdes troncos desatada,
espejo es de ellos mismos transparente"
(Egloga I).

Obsérvese el violento hipérbaton que afecta a la estructura sintáctica de la metáfora.

"Los miembros bien dispuestos / eran de hermosa aunque robusta nieve" (Egloga I, p. 145).

"El cinto... / que a no ser ya del joven propia alhaja / del cielo fuera la brillante faja / ...".

"Pirene soy, que ya fue en tiempo alguno / del Júpiter del mar Cerúleo Juno" (Egloga III, p. 156).

"La Némesis, las parcas y las furias, / todo lo son mis celos" (Egloga II).

"Cierzo fue el can del llano polvoroso" (Egloga III, p. 154).

"Si ya no de las furias agitado, / o de los celos, que también son furias" (Egloga IV, p. 167).

"Que es mi cielo la tierra que tú pisas" (Egloga II, p. 151).

Son muy abundantes las metáforas de verbo y adjetivo:

"Yo, aunque en Chipre bebí la luz primera"

"Bañado el aire en ambrosía del cielo" (Egloga I, p. 142).

"Le hizo abrazar el daño"

"...porque aunque vuelva / mi diosa, en cuyos ojos arde el orbe" -- (Egloga IV, p. 167).

"En el campo que visten sombras verdes"

"No por el freno de oro / que argentaba la espuma que vertía" (Egloga IV, p. 165).

"Viste encarnada pluma" (Egloga IV, p. 166).

"privilegio también de mis cristales,
pues el que a ellos el labio da oficioso,
docta erudición bebe" (Egloga III, p. 156).

En el primer verso "agua" es directamente sustituida por la metáfora "cristal".

"se moviera firme el tronco,
a no tenerle suaves los reclamos
de cuantos se vistió músicos ramos
canoros ruiñeñores".

"(Desnudo el pecho y muslo transparente)" (Egloga II, p. 149)

"El cerúleo dios del mar salado / en lecho cristalino (...) me abraza esposa" (Egloga III, p. 156).

"Arrojando sobre el cristal que estaba mirando / el alma purpurante" (Egloga II, p. 156).

"Sentados ya bajo la intonsa greña
de mal cavada peña,
testigo mudo de parlera fuente" (Egloga III, p. 158).

La metáfora de adjetivo "parlera", que con frecuencia se usa en el poema para todo lo sonoro -"parleras aves", por ejemplo-, se presenta acompañada de otras metáforas: "intonsa greña". Esta aparición de más de una metáfora en cuanto tomamos para el ejemplo más - de un verso, puede dar idea de su frecuencia en el texto.

Abundan las metáforas que responden a la estructura gramatical: Sustantivo + de + Sustantivo, y es casi general el que la metáfora aparezca en el primer término (sustantivo) mientras el término no - metafórico que completa la metáfora in praesentia se sitúa en el -- complemento:

"Te aguardé de esta fuente en los cristales" (Egloga III, p. 155).

"Cuando al espejo dulce de sus ojos" (Egloga IV, p. 163).

"El carro azul me lleva de los celos" (Egloga IV, p. 164).

"Al transparente alcázar de mi gruta" (Egloga IV, p. 164).

En ocasiones, toda la construcción puede ser metafórica:

"O con el suave aliento
del clavel bipartido de su boca"

Aliento de su boca - Clavel bipartido de su boca
(labios)

2.2.5. Todos los ejemplos citados hasta ahora son los más simples que presenta la obra de Porcel, los casos que hemos analizado con motivo de carácter textualizador de la metáfora son prueba de que --- existen casos mucho más complejos; a continuación vamos a ver algunos.

2.2.5.1. Sabemos que el cruce de isotopías tiene un valor textualizador, mantenidas una o más en un fragmento da lugar a la metáfo-

ra prolongada.

En el comienzo del Adonis, en la dedicatoria al Conde de Torre--palma, se refiere Porcel a la ilustre genealogía del personaje por medio de una metáfora ya casi lexicalizada, tronco, rama; esta isotopía se mantiene en el texto conviviendo con la que se despliega del sentido "propio" del término y a la vez se motivan otras como la -- que se forma a través de nuestro conocimiento de la realidad, los -- bosques y selvas habitados por animales salvajes, que junto a la -- relación con la de tronco-genealogía alude a los animales que for--man parte del escudo del conde, en este caso al león, mientras que el "cerdoso animal", perífrasis de jabalí, alude al propio texto y quizá también al nombre del autor, Porcel, o a su seudónimo académi--co que adoptaría precisamente por ser autor de este texto: "El caba--llero de los jabalíes".

Mientras que llega el tiempo que á la fama
dé yo de tu ascendencia gloriosa
el tronco real, sin olvidar la rama.

Oyela; que si en selva espaciosa
mi cerdoso animal huirse pudo
de su acerada pluma, no dichosa
más felice será si en el no rudo
bosque de tanto tronco esclarecido
consigne el leon régio de tu escudo,
de su poder valiente defendido,
blasones desdeñando, cuya gloria
mientras que soy mortal daré al olvido.

Las isotopías que construyen el texto, como ya hemos dicho, se -- mantienen soterradas y afloran.

Más interesante es el ejemplo que a continuación reproduzco, evidente imitación de Góngora, en que a la isotopía "río" se le suma -- o mejor enreda, puesto que es metáfora -- la de "instrumento", moti--vada por un adjetivo sonoro; del cruce ampliado resulta la metáfora guijas-trastes (53).

En tanto que las náyades vecinas
sobre el césped inculto

desatan de sus urnas cristalinas
 arroyuelos errantes,
 que al romperse vidriosos y sonantes
 sobre las blancas guijas
 (limpios trastes del líquido instrumento),"

(El Adonis, Egloga II, p.149).

"Lazo", que con frecuencia recubre en el texto el significado de "unión" y "abrazo", en una ocasión desarrolla la isotopía de su sentido "propio" y combinada con la doble posibilidad de "pie" del árbol y humano que se puede calzar, produce en la descripción del río una imagen muy del gusto de la literatura de la época, muy rococó. Sucede en la conversación en fuente del sátiro muerto por Adonis:

"De negra sangre, que la fría boca
 entre gemidos despedía roncós,
 fuente caer se deja cristalina,
 que ya con lazos de espumosa plata
 el verde pié guarnece de los troncos;"

(El Adonis, Egloga III, p.156)

2.2.5.2. Las metáforas pueden encadenarse en un pequeño fragmento, tal sucede en la descripción del baño de Diana en El Adonis:

"La casta diosa con sus ninfas bellas
 (de aquella luna estrellas),
 desnuda con la blanca nieve enciende
 el cristal del remanso que la baña".

En cuatro versos convergen un buen número de isotopías que constituyen la trama del texto.

Dentro de las metáforas encadenadas me parece que es preciso hacer una observación para dar cuenta del mecanismo que, según creo, - subyace a algunas construcciones metafóricas de Porcel. Hemos visto casos en que las isotopías emergen alternantes en un fragmento, y hemos visto isotopías que se forman por doble procedimiento, explicado en el capítulo anterior: reiteración de clasemas; conocimiento de la realidad. Pero se puede añadir un tercero: las propias metáforas a

fuerza de repetirse forman verdaderos campos semánticos. tal sucede en las que describen la belleza femenina, que parecen cadenas de metáforas independientes, pero que son la textualización de un campo semántico fijado por la tradición literaria. Es el caso de la descripción de Aretusa:

"No ilustró del Taigeto la escabrosa
cumbre ninfa más bella, pues la frente
en cada estrella vence luminosa
los ojos, que abre el cielo transparente;
de cuanto en sus mejillas mezcla hermosa
hizo con el jazmín, clavel ardiente,
queda uno, que en dos hojas se señala,
que encierra perlas, y ámbar exhala.

Particularmente bella es la convivencia de isotopías Aretusa-barco, que se establece mediante una metáfora in praesentia, por aposición aplicada a "brazos", que se despliega hasta culminar en una metáfora que en sus componentes no es novedosa, tampoco en su estructura, pero quizá sí en el híbrido ninfa-barco:

"En el claro remanso, no lasciva,
o se abate, ó se eleva, ó se recrea,
pareciendo en la espuma fugitiva,
segunda de las ondas Citerea:
sus brazos (blancos remos, en que estriba)
cortan las aguas; y si lisonjes
el viento de sus hebras el tesoro,
bajel es de marfil, con velas de oro."

A veces el campo semántico se ha fijado en el propio texto, así en "El Adonis" es frecuente la metáfora mar-urna, en la que se sepulta el sol. Cuando Venus llora la muerte de Adonis, se acude a la conocida frase "mar de lágrimas", pero se cruza con la anterior y ese mar de llanto será la urna para sepultar a Adonis, es decir, a un Adonis metafóricamente "sol":

"Oh ninfas, vuestro llanto
no deje el mío, para que haga junto
un mar, para urna de mi sol difunto." (Egloga IV, p. 168)

2.2.5.3. Es frecuente la metáfora que podemos llamar doble, se trata de aplicar a un mismo objeto o concepto dos metáforas, acudiendo a diversas estructuras sintácticas:

Anaxarte, en el "Adonis" afirma su actitud desdeñosa ante el amor, su dureza, mediante una doble metáfora de atributo:

"Añosa encina, a quien en vano el viento
agita, a las de amor dulces querellas
seré, o roca en el mar de eterno asiento."

Venus impone silencio ante el sueño de Adonis, a los "cupidillos" y a los elementos de la naturaleza, también al agua en la que hay primero una metáfora por sustitución directa: "cristales", que se completa con otra por aposición: "ni los cristales roncós, dulces murmuradores".

Cuando Venus despierta y abre los ojos, se detiene el poeta en describir esta acción mediante dos metáforas aplicadas a los ojos de la diosa:

"Luego al placer y al mundo recobrada
.....
en la una y otra luminosa estrella
abrió dos soles..."

En la "Andrómeda", las lágrimas son primero perlas y luego rocío:

"Largo el llanto corría
de sus ojos, que en perlas lo volvía
el nácar, concibiendo en concha breve
el copioso rocío de su cielo".

Especialmente interesante son las metáforas que se manifiestan en la fórmula sintáctica gongorina: A no, si B. Es el caso de la descripción de la primavera en el comienzo del "Adonis":

"... renacía
a la primera de sus cuatro edades,
nuevo fénix, el año, pues vestía,
si varias plumas no, de hojas y flores
vario esplendor, que dibujaba el día;..."

(Egloga I, p. 141).

Empieza la estructura por una aposición, el año nuevo fénix; de ahí arrancan por medio de la fórmula, una metáfora que se niega, pero que se motiva en fénix-pájaro y otra que permanece: vestir flores y hojas.

Así quedan enlazados los términos "flores y hojas" con plumas.

2.2.5.4. No soy partidaria de incluir la comparación en la serie metafórica porque me parece que son procedimientos completamente -- distintos para la obtención de una imagen; la comparación sólo cumple uno de los mecanismos que actúa en la formación de una metáfora, es confrontación, pero no la unión; las dos entidades quedan una -- junto a la otra, pero no se produce ese híbrido que es característico de la metáfora. De todos modos ambos procedimientos pueden combinarse; es muy frecuente en Porcel que, sobre todo en "El Adonis", --- muestra una gran complacencia por las comparaciones muy amplias que confrontan no sólo un concepto, sino varios a lo largo de un desarrollo, y es frecuente que estas comparaciones contengan dentro de su despliegue una o varias metáforas, o que culminen en esta última figura.

En la descripción de Pirene perseguida por el sátiro, se explica cómo éste la alcanza primero mediante una comparación:

"Qual suele estrechamente
ligar con verdes brazos
la hiedra, escollo altivo o fuerte muro;
tal el sátiro impuro
la ninfa anuda con sus torpes brazos".

Tan larga comparación en la que se pone una "realidad", una isotopía al lado de otra:

hiedra / sátiro	} → Comparación
escollo altivo /	
fuerte muro / ninfa	

Pero también se cruzan, dando lugar a metáforas:

(hiedra)	verdes	brazos	(sátiro)
↑	↑	↑	↑
Construcción metafórica			

Culmina en dos metáforas (metáfora encadenada) de atributo en -- que se produce la simbiosis de los elementos, antes sólo comparados:

"Siendo él hiedra lasciva, y ella en breve
escollo de cristal, muro de nieve".

En estas dos últimas metáforas se produce algo que es frecuente en la obra de Porcel: la metáfora no se realiza en una sólo categoría gramatical, sino en una estructura sintáctica que abarca más de una categoría, en este caso: Sustantivo + de + Complemento de sustantivo: escollo de cristal; muro de nieve. En realidad son metáforas dobles sintetizadas en una sola estructura; "escollo" y "muro" se refieren a la esquivez de la ninfa; "cristal" y "nieve" son dos pinceladas que la describen físicamente.

El relato que Pirene hace ante Marte de los amores de Venus y Adonis, provocan los celos del dios. Porcel nos describe minuciosamente el proceso de la aparición de los celos en Marte primero, por medio de la comparación con el cazador picado por sorpresa por un escorpión; se suceden dentro de la comparación las metáforas y una -- descripción de los sentimientos del dios en que aparece también en numerosas ocasiones esta figura, para culminar en una metáfora: escorpión-celos, esta vez mediante la estructura sintáctica: Sustantivo + de + Sustantivo:

"Mortífero escorpión a furia tanta
a incauto cazador a cuya planta
comunicó punzante
negro veneno por la cola adunca,
pues si aquel vivo fuego lo enfurece
ya intensísimo frío lo entorpece.
Y a los disueltos miembros trepidante
hórrida amarillez viste el semblante;
el grande hijo de Juno, el dios guerrero,
aun más extremo siente,
cuando con mayor furia
señas dio de mortal al accidente,
que lo inmortal encubre,
pues asaltado el corazón valiente

(hoguera dulce de su amor primero)
 de la celosa injuria,
 que cual nieve frífsima le cubre,
 sin la amorosa llama palpitante,
 la sangre toda le robó el semblante
 que de nuevo lo enciende
 en la venganza que sangriento emprende;
 unas veces del odio al amor pasa,
 al odio otras del amor apela,
 padeciendo así un odio que le abrasa,
 un ardor que le hiela;
 que para ardores suscitar y hielos,
 el escorpión picaba de los celos" (Egloga IV, p. 163).

Hay casos más simples, o mejor, más breves; Pirene abraza a Adonis sin que éste lo quiera, el abrazo se describe por medio de la comparación con hiedra, igual que el del sátiro -ya nos hemos referido al valor textualizador de estas reiteraciones metafóricas- para culminar en una metáfora de atributo:

"Por el auxilio pronto de mi vida,
 el premio solicita de mis brazos
 y con traviosos lazos,
 cual hiedra me enreda impertinente,
 pero yo el laurel era de su fuente"

En "laurel" actúa también la alusión mitológica, que es la que aporta el contenido metafórico, ya que el laurel, antes Daphne, en la mitología tiene el carácter de firmeza ante los ruegos y súplicas amorosas.

También puede darse el caso contrario; una metáfora puede después ampliarse por una comparación:

"Bajando al pecho de su blanco cuello,
 mucha nieve en dos partes dividía,
 sobre cuyo candor suelto el cabello,
 las hebras de oro el viento confundía;
 así inunda de rayos el sol bello,
 nevado escollo al despuntar el día;"
 ("Fábula de Alfeo y Aretusa")

Por medio de la comparación:

mucha nieve (.....)	hebras de oro
↓	↓
nevado escollo	sol

2.2.5.5. En la combinación de procedimientos poéticos me interesa destacar la coincidencia en un solo término de dos figuras, es el caso de "ofir" en el ejemplo que propongo a continuación, siguiendo a J. A. Martínez García, para entender correctamente estos versos - primero hay que hacer una reducción por combinación y luego por metasemia, ya que "ofir" es el lugar del que se traía el oro, aquí, - aquel término está en lugar de éste, pero después "oro" se identifica con dorado, metáfora que se aplica al cabello de Andrómeda:

"Al viento se esparcía
el rico ofir de su cabello undoso".

2.3. La poesía de circunstancias:

Dentro de lo que he denominado poesía de circunstancias, he agrupado, en el caso de Porcel, muy diversas composiciones; a todas les une el haber sido escritas con motivos muy concretos, algunos triviales y otros solemnes, estas dos clases de hechos, de "circunstancias", determinan dos tipos de estilo en los poemas, también ligero y trivial en el primer caso, elevado y en ocasiones muy oscuro, buscando cada demostración de ingenio, en el segundo.

2.3.1. Dentro de esa circunstancia menor he incluido tres composiciones: dos epitafios y un soneto.

De los epitafios el más interesante es el dedicado "a una perrita llamada Armelinda", poema del que se puede destacar la gracia, el empequeñecimiento de objetos mediante el uso de diminutivos, que le convierten, según Arce, en poema "directamente asignable al estilo rococó" (54) y en el que "las reminiscencias clásicas cobran un nuevo tono" (55), me queda añadir a mí que en el poema hay animación de objetos que carecen de esa condición por la presencia de ese clasma (animado) del verbo llorar, pero no llega a dar lugar a metáfora

ras, con lo que el aligeramiento de estilo pasa también por la supresión de esta figura. Otro tanto se puede decir del epitafio a un perro dogo, "Arrogante", en el que tampoco aparece esta figura aunque no llegue al tono menor que el dedicado a la perrita Armelinda.

Me parece que en la misma línea hay que incluir el soneto, que acompaña a unos dulces enviados a una dama. El poema está compuesto en torno a dos versos de Garcilaso; con uno se inicia y con otro -- concluye. El tono menor del poema es declarado por el propio poeta:

"Ya no quiero más "culto", Julia mía:
digo en pluma corriente; que ayer día
me dijeron que no quedabas buena".

Dentro del aligeramiento de estilo las "dulces prendas" y el --- "tal" garcilasianos, quedan convertidos en almendras "confitadas" y en resfriado respectivamente:

"Que era el mal resfriado, y yo en tal caso,
almendras te receto confitadas;
prendas son de mi afecto en nada escaso,
y con motivo de tu mal buscadas
cómetelas y dí con Garcilaso:
¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!".

2.3.2. El tono vuelve a elevarse, pero no de manera que se acerque al estilo gongorino, precisamente llama la atención al aligeramiento de elementos característicos de la corriente barroca, que no alcanza tanto a la metáfora, que sigue apareciendo, aunque con menos frecuencia que en los poemas mitológicos, sino a otros recursos como el hipérbaton, fórmulas gongorinas, etc., mientras que permanecen las perífrasis y alusiones y en algunas composiciones se complace el autor en ciertos juegos de ingenio, de concepto, que dan como resultado poemas oscuros que precisan del título --muy largo muchas veces--, para ser entendidos.

Este último caso descrito es el que se da en los dos sonetos dedicados al "Ilustrísimo señor don Pedro de Salazar, obispo de Córdoba, en ocasión de haber ordenado de presbíteros a unos eclesiásticos granadinos", y en el "elogio al padre fray Bartolomé Rubio, re-

ligioso, franciscano, que murió con fama de santidad, cuya vida compendió en el panegírico que le predicó el reverendísimo padre lector jubilado Mora, con la alegoría de piedras preciosas por virtudes".

En ambos tiene importancia la metáfora como base de la estructura del texto, así el primer soneto se inicia por una metáfora (aposición) que después se despliega:

"A tí, oh príncipe, áureo candelero,
que esplendores derrama indeficientes
por el cordobés templo, reverentes
dirige afectos corazón sincero".

Y sobre todo en el segundo que tiene su núcleo en una identificación metafórica virtudes-piedras preciosas, identificación que procede del sermón que se alaba, según consta en el título. De las --- "piedras preciosas" con que se inicia el poema, sólo se vale después del rubí, identificado con la caridad que supone el desarrollo del resto del soneto. A través del rubí-caridad, por despliegue alegórico de la primera metáfora, alaba Porcel esta virtud, tanto en el difunto Fray Bartolomé Rubio como en su panegirista:

"Este que, dulce Tulio, ha desatado
tesoro de elocuencia prodigiosa,
preciosísimas piedras a tu ansiosa
noble solicitud ha derramado."

.....

Luce entre todas, como la más bella,
la caridad, rubí ardiente en cuanto
rayos imita enardecida estrella.
Dejó cuanto fue suyo el varón santo;
poco es, él mismo se entregó por ella.
Oh tú, que aquí la encuentras, da otro tanto"

Otro tanto se puede decir del soneto "En elogio del sermón de honras al ilustrísimo y reverendísimo señor don Pedro de Castro Vaca y Quiñones, presidente que fué de la chancillería de Granada, arzobispo después de esta ciudad, últimamente de Sevilla, y fundador de la iglesia colegial del Sacro Monte, etc., predicado por el reverendí-

simo padre Nicolas Calderon, de la Compañia de Jesus, etc. La idea del sermón fué: Pedro, tres veces piedra.", que tiene una estructura similar, puesto que parte del contenido del propio sermón: Pedro = tres veces piedra. En esta ocasión no parte Porcel de la metáfora, sino que culmina en ella. Así, la iglesia colegial del Sacro Monte, por medio de una metáfora de atributo, pasa a ser piedra y en el último terceto, mediante un alambicado juego de palabras en el que interviene la alusión, alaba a aquel que podera la mencionada iglesia:

"De ancianos siglos prendas sacrosantas
monumento le debèn generoso,
siendo él la Piedra en quien hoy persevera.
Mas lo Máximo halló de glorias tantas
quien, siendo Pedro Máximo, ingenioso
Pedro tres veces grande lo pondera."

Menos conceptuosos me parecen los sonetos dedicados a la Marquesa de Castrillo y el dedicado a la muerte de Blas Antonio Nasarre, pero dentro de un mismo estilo, en el que no faltan las metáforas. Así, - en el primero: "o mordió el diente de la envidia insana", y en el segundo la envidia "llora" porque le falta el "mortal cebo" (Nasarre) que "ejercitó sus venenosos dientes".

Del segundo soneto, me parece muy importante destacar la alusión a la "virtud", de la que se dice además que "a las ciencias acompaña". Volveré sobre esto más adelante.

A estos sonetos de circunstancias podría sumarse el dedicado a la hazaña de Alonso Pérez de Guzmán, el Bueno, al que no le corresponde el lugar por el tema, sino por el estilo.

En esta revisión de la poesía de circunstancias me referiré por último a la canción dedicada a los reyes don Fernando VI y doña Bárbara, con motivo de su exaltación al trono.

Como en los casos anteriores, la circunstancia le impone a Porcel el estilo, y el resultado es un poema en que llora al rey muerto y se celebra la llegada del nuevo monarca al que Porcel le pide paz - para España y guerra contra la "media luna", por la liberación de - los santos lugares, previa unión con los demás monarcas de Europa.

En su composición se mezcla la alegoría con alusiones mitológicas e históricas. Por medio de la alegoría al río Manzanares vaticina toda clase de bienes para España y aparecen personificadas la paz, la justicia, la sabiduría, la verdad, etc.; mientras que las alusiones mitológicas llegan en algunos momentos a aproximarse a la metáfora, así Felipe V es el "Marte español" y Bárbara "Juno del grande Júpiter de España", naturalmente Fernando VI es Júpiter.

El texto está salpicado de metáforas, algunas nos recuerdan la vena gongorina de Porcel, así: "nubes de oro y nieve" y agua-cristal. La metáfora constituye el texto en sus comienzos. La primera estrofa es una comparación entre la noche y el día que suponen la tristeza y la alegría, respectivamente; en los versos se mezcla la metáfora con la alusión mitológica:

"Cuando la negra noche triste llora,
en procelosas lluvias desatada,
las cenizas del padre de Faetonte;
tanto al aparecerse coronada
de rosa y de jazmin la blanca aurora,
se dilata sereno el horizonte,
se ríe el valle y regocija el monte."

En los siguientes versos aparecen una serie de metáforas encadenadas en las que el sol que desaparece es el difunto monarca Felipe V, tras cuya muerte llega un nuevo día del que Bárbara es la aurora y el nuevo sol Fernando. Por medio de estas metáforas la primera estrofa cobra un nuevo valor, y no sólo la descripción del sol muriendo y la alegría del amanecer, sino también la metáfora lluvia-llanto, -- que se explica desde esta segunda estrofa:

"Ya al sepultado sol digno tributo
de lágrimas rendisteis, bien que el llanto
consumir no pudiera dolor tanto;
ahora bañad el aire de armonía,
los pechos desatad en alegría;
que ya, á pesar del tenebroso luto,
vuelve, de luz su esfera coronando,
Bárbara, aurora, con un sol, Fernando."

2.4. La poesía religiosa:

He hecho un apartado especial para los poemas de tema religioso; no se cuentan entre las mejores composiciones de Porcel. En el diálogo, el autor, por medio de juegos de palabras, hace una defensa - de Pedro que negó a Cristo para salvar la vida del propio Maestro - que había dentro de él.

POETA

"De qué suerte no entiendo.

PEDRO

De esta suerte,
por el amor en mí Jesús vivía;
si me confieso suyo, no se dude
que yo también moría;
muriendo yo, dos muertes padeciera;
la de cruz y la mía, que sintiera;
negándolo yo, vivo y me reservo;
y así, aunque en el Calvario á morir viene,
queda vivo en la parte que en mí tiene;
luego, cuando lo niego, lo conservo
en la parte que puedo; esto es amarlo,
¿qué tienes que dudarlo?
Si Pedro, por guardarlo, á Jesús niega,
y por amarlo, que lo guarda alega,
cuando en desconocerlo tiene empeño,
entonces mejor sabe amar su sueño."

Me parece menos importante el soneto de pies forzados "A Cristo crucificado", en el que aparece necesariamente la metáfora, puesto que la disparidad entre el tema y el significado de las rimas a que el poeta tenía que ceñirse, le obliga a acudir a esta figura; Así:

"El demonio feísimo... Avestruz,

.....

Pero siento tu amor el Arcaduz".

Naturalmente los campos semánticos que se textualizan a través - de estas metáforas, no tienen nada que ver con los habituales de --

Porcel, puesto que no son suyos sino pauta obligada a la que el escritor se somete. Por todo lo expuesto me parece inadecuado que Alborg (56) reproduzca este poema como representativo del escritor; es representativo, pero no del estilo de Porcel, sino del funcionamiento de las academias cuyos componentes se sometían a los juegos del tema impuesto, el pie obligado, etc.; en este caso, a la de la Academia del Buen Gusto.

2.5. La poesía burlesca:

En la poesía burlesca, Porcel abandona los modos cultos para utilizar una lengua "populachera" y hasta obscena, como afirma Orozco. El abandono de la lengua culta para esta poesía es confesión del propio autor, en su soneto a la bella Enarda:

"La bella Enarda conducida era
sobre un torpe cuadrúpedo, ¿no explico
lo que era así? Pues era en un borrico;
yo no quiero ser culto; ¿hay tal quimera?"

2.5.1. Si en esta utilización de estilos diversos, de procedimientos poéticos distintos, se puede comparar con Góngora, como hace --- Orozco, comparto con este mismo autor la idea de que para la poesía burlesca el modelo era Quevedo y su más distinguido discípulo en el siglo XVIII, Torres de Villarroel;

"...No debemos olvidar que los juegos de palabras con paronomasias, equívocos, así como el tono grosero y atrevido, obligan a pensar en el conocimiento y modelo de Quevedo y de sus imitadores del siglo XVIII, como Villarroel" (57).

Son modelos también confesados por Porcel:

"¡Quien para ahora tuviera
la sal de todas las salsas!
¡Quién se quevedoizase!
¡Quién se villarroelára!"

(Carta al Sr. de Gor, Conde de Torrepalma)

Así, en el resto de la poesía -sobre todo la mitológica- es la metáfora la que crea el texto, para el poema burlesco, es el doble sentido de las palabras, aunque no falten los ejemplos de construcciones metafóricas:

"De aquel moral estoicismo
cuyas hojas bien rumiadas
hacen de una rica seda
la tela de las desgracias"

(Carta al Sr. de Gor, Conde de Torrepalma)

En el mismo poema, refiriéndose a la Marquesa de Sarria y la Duquesa viuda de Arcos:

"Tuvisimos nuestra Academia
esta semana pasada
asistiendo ambas dos luces
que nos consumen y abrasan"

(Carta al Sr. de Gor, Conde de Torrepalma).

Posiblemente Porcel eleva el tono coloquial utilizando las metáforas por las personas a las que se refiere.

En la fábula de Acteón y de Diana, el más representativo del grupo, escasean las metáforas y abundan en ese tipo de construcción hecha sobre el doble sentido de las palabras o de las frases:

"Viendo entre unas espesuras
que un mudo remanso había,
tan claro que le decía
a cualquiera dos frescuras".

Sobre la frase popular "decir frescas".

"Acteón, hijo de Aristeo
y Autonoe, llegó cazando
a la fuente, adivinando
que allí había un buen ojeo"

ojeo $\left\{ \begin{array}{l} \text{caza} \\ \text{mirar para ver desnudas a las ninfas} \end{array} \right.$

"Diana con ojos severos
dice "no te gloriarás,
pues si en carnes visto me has,
yo haré que te vean en cueros".

en cueros
 cuero del ciervo
 desnudo

También se pueden encontrar ejemplos en la carta de Porcel al Conde de Torrepalma, pero más escasos; se debe a que no es exactamente una composición burlesca, sino una carta, escrita en tono coloquial y festivo, más importante como documento histórico por las noticias que da sobre la Academia del Buen Gusto y la obra del Conde de Torrepalma y de él mismo, que como ejemplo de la lengua poética de Porcel.

2.6. A modo de conclusión de este acercamiento a la poesía de -- Porcel, hay que destacar la variedad de su estilo, ya notada por -- Orozco. Se puede decir que, desde la metáfora, son cuatro los estilos que se pueden señalar en la obra de este autor: a) el más importante, el barroco gongorino presente en las fábulas mitológicas, sobre todo en El Adonis; b) uno más ligero y enpequeñecedor, que se ha dado en denominar "rococó". En él se inscriben algunos de sus -- poemas de circunstancias escritos para asuntos intrascendentes. Se han incluido también algunos fragmentos de las fábulas mitológicas; me parece que ese tono rococó, presente en los poemas barrocos de -- Porcel se puede ver como una característica de este estilo en el siglo XVIII, porque comparto con Orozco la idea de que el barroco dieciochesco tiene sus notas propias, tal vez ésta sea una de ellas, -- que coincide con eso que se ha dicho del aligeramiento de la arquitectura barroca. c) El que aparece en gran parte de su poesía de -- circunstancias, cuando éstas exigían elevación del lenguaje, y que supone aligerar éste de estructuras barrocas (incluso de metáforas, que si no desaparecen, disminuyen en número); y dentro de este estilo me parece que Porcel presenta dos modalidades diferentes (una, -- más compleja, basada en el juego de conceptos, de que carece la -- otra); d) por último, el estilo propio de la expresión satírica con el que se acerca, o, al menos quiere acercarse, a Quevedo.

Sobre la importancia que puede tener esta multiplicidad de estilos en la poesía de la primera mitad del siglo XVIII, volveremos -- más adelante.

3. Ignacio de Luzán

3.1. Clasificación de la obra:

Poemas mitológicos: Leandro y Hero, idilio anacreóntico.

Poesía de circunstancias: Juicio de Paris renovado entre el Poder, el ingenio y el amor; En el día de la proclamación del rey - nuestro Señor, don Fernando VI; Canción primera. A la conquista de Orán; Canción segunda. A la defensa de Orán; Con motivo de su admisión en la Academia de San Fernando (Canción tercera).

Poemas religiosos: Soneto (sin título) "Cuando pienso, Señor, la repetida"; Versión del himno Pange Lingua.

Poesía burlesca: El juicio de Paris. Romance burlesco.

Traducciones: Judit. Traducción de un soneto italiano de -- Juan Bautista Zappi; Traducción de una oda de la poetisa Safo.

3.2. El análisis:

Hemos visto en los autores anteriormente analizados, gran profusión de metáforas y, de otros recursos codificados por la retórica - aunque con notables diferencias entre uno y otro autor.

Es muy diferente el caso de Luzán en cuya poesía llama precisamente la atención la parquedad de los recursos mencionados, parece que el escritor ensaya en sus obras poéticas una lengua que podríamos calificar de precisa. Esta precisión consiste en despojarla de algunos recursos que hasta entonces se habían asociado con la lengua poética, para acercarse voluntariamente -esto no hay que olvidarlo- a la prosa. Con Luzán el proceso se está iniciando y no me parece justo ni exacto hablar en él de prosaísmo sin más. Además, - la cuestión es más compleja, porque desde la idea de la metáfora de la que partía Luzán, la de la metáfora "ornatus", la novedad consistía en prescindir de la multiplicidad de adornos -no de todos como veremos-, para enriquecer el lenguaje poético por medio de otros re

cursos que incidían en el contenido; desde la actual perspectiva, - en la que fondo y forma se presentan inseparables, se trata de cambiar el procedimiento de la escritura; de ahí el carácter innovador que se atribuye a la poesía de Luzán. En las páginas que siguen intentaremos describir, desde la metáfora, en qué consiste esta innovación.

3.2.1. Si en el caso de Porcel nos vimos precisados a analizar el comportamiento de la metáfora en cada grupo de poemas, que determinamos mediante el tema, en Luzán se puede prescindir de la división no sólo porque ya no es el uso de la metáfora lo que los distingue fundamentalmente, sino también porque la mayor parte de su obra, precisamente la más importante, se inscribe en unos temas que venimos cubriendo en este trabajo con un solo nombre: poesía de circunstancias. Pero, aunque no sea circunstancial, tampoco hay diferencia en el uso de la metáfora e incluso de otros recursos. Así, en los poetas antes analizados, la palabra de doble sentido era la base del poema burlesco, esto desaparece completamente en Luzán. En su "Juicio de - Paris" (poema burlesco) en el que se ríe del tema mitológico y un poco también de sí mismo recordándose autor de una composición el - Juicio de Paris de la que sin duda se muestra orgulloso, el chiste consiste en moderadas faltas de respeto para con las deidades como - la metáfora "cabras" aplicada a las diosas, o, lo que me parece más interesante señalar, la introducción de "cuestiones" del momento como los versos anticlericales que se introducen en este poema: Juno soborna a Paris

"Le ofrece cuatro millones
de perlas y de rubís,
diciendo que le hará luego
Grande del Misisipí,
o virrey en Filipinas
o cura propio en Madrid."

Nuestro estudio será pues global; de entrada se puede hacer una - observación: los campos semánticos que se textualizan para dar lugar a la metáfora son siempre los mismos y, si recorremos lo que ya hemos

apuntado en el análisis de Porcel, se puede reducir a uno: el de las imágenes fuertemente fijadas por la tradición literaria, Arce ya ha llamado la atención sobre la aparición de tópicos en Luzán, concretamente en la canción I.

"su inventiva es escasa y la falta de originalidad es patente, como puede verse en los epítetos tópicos: 'infiel mauritano', 'húmedo elemento', 'líquidos cristales', 'salada espuma', 'alado pino' etc."(58).

Entre estos tópicos hay metáforas. Veamos a continuación los tópicos metafóricos en Luzán:

agua - cristal; agua - plata :

"Entonces repare que sus cristales
el río por el medio dividia," (Juicio de Paris).

Se refiere a las aguas del Manzanares de las que va a surgir un anciano que le encargará al poeta, pastor en el "ensueño" que describe, el renovar el juicio de Paris y entregar la palma del triunfo a uno de los tres contendientes: Poder, Ingenio y Amor por su participación en los festejos celebrados en Madrid por la entrada de los nuevos reyes Fernando y Bárbara.

En la canción I a la conquista de Orán, los barcos se aproximan a las costas africanas:

"del húmedo elemento
dividiendo los cristales."

En la canción III, leída en su entrada en la Academia de S. Fernando el 23 de diciembre de 1753, se describen los estragos del sol en la naturaleza durante el verano

y agotará a la fuente sus cristales.

Todos estos son ejemplos extraídos de la poesía circunstancial - pero se pueden encontrar también en el resto de su producción:

En la fábula de Hero y Leandro

"Nereidas, que asustadas,
en vuestros cristalinos

palacios admirasteis
 empeño tan no visto"

En el mismo poema:

"Clara, brillante luna,
 con rayos reflexivos,
 de Anfítrite a los campos
 daba argentados visos"

Amor - Fuego :

En El Juicio de Paris se describe al Amor de la siguiente manera:

"El tercero un rapaz, que respiraba,
 al acercarse a mi, suave fuego,
 por las señas de arpón, arco y aljaba,"

La misma metáfora se repite en el parlamento del Amor refiriéndose al Poder y al Ingenio

"¿Por donde empezare? ¿Qué dire luego?

 uno y otro sujetos a mi fuego.

El triunfo del amor se canta así al final del poema

"Entonces con impulso peregrino
 mi llama sentirán fieras y troncos;"

La misma metáfora asume un importante papel en la traducción de una oda de la poetisa Safo:

"Dulce te ries: lo que a mi del todo
 dentro del pecho el corazón abraza"

Luego sigue la metáfora con el contraste ya conocido fuego / hielo:

"..... ya fías todo
 mi cuerpo en fuego rápido discurre;

 Toda yo tiemblo, de sudor helado
 toda me cubro."

En la descripción de Hero (Fábula de Hero y Leandro) se dice en alabanza de sus ojos:

"De ellos amor tomaba
fuegos arrojadizos
cuando abrasar quería
tierra, cielos y abismos.

Leandro se enamora de Hero: y mediante el fuego se expresa su sentimiento:

"Y a la deidad del templo
con el nuevo excesivo
ardor que le abrasaba,
frenético le dijo"

Del mismo modo habla Luzán del amor de Hero por Leandro

"Oyelo Hero con pecho,
ya tímido, ya esquivo;
más poco a poco un fuego
la entró por los sentidos"

En la descripción del amor de Hero por Leandro se combina la metáfora de fuego con la también tradicional "veneno":

"Un fuego que es veneno;
un fuego que es martirio"

Barco - pino (árbol)

Con esta metáfora se describe la flota española en la Canción I a la conquista de Orán:

"Una selva de pinos y de abetos
cubrió la mar, angosta a tanta quilla,"

En este ejemplo la metáfora barco-pino se completa con un término, "selva" que pertenece a la misma "isotopía" barco.

La metáfora vuelve a repetirse unos versos más adelante:

"¿Adónde irá la suma
de tanto alado pino? ..."

Otras metáforas aunque no pueden agruparse como las anteriores inciden en la fuente tradicional:

Así, la descripción de Hero de la que se destaca la blancura

"Negro el cabello, ufano
de naturales rizos,
realzaba del cuello
los cándidos armiños."

o la descripción de Elena en el poema burlesco en que se repite el juicio de Paris

"En Lacedemonia hay una
hermosura mujeril,
fondo en leche y azucena,
con respuntes de carmín,"

La muerte de Leandro

"Viendo por todas partes,
presente a los sentidos
de la pálida muerte
el bárbaro cuchillo"

De la misma tradición es "...de la justicia el puro espejo" (Juicio de Paris renovado); en forma de metáfora de verbo, "vestir" por cubrir o "pintar" por describir. Como en Porcel el deseo es "sed", aunque no sea un deseo amoroso: "si del oro la sed acaso debe" (Ibídem). El cielo mitológica morada de los dioses: "palacio turquí" (Paris burlesco), "campos de zafir" (Paris burlesco). Mas importante, pero igualmente tradicional es la metáfora para la sangre derramada en la batalla:

"Verase la campaña
de Marruecos, de Argel y Tudante
de purpura teñida y rios rojos;"

(Canción II, A la defensa de Orán)

Me parece que, si esta metáfora ha llamado la atención, no es -- por supuesto por su novedad, sino porque es una de las notas coloristas que se pueden encontrar en la poesía de Luzán. Es también de notar un cierto placer sensual en la Canción III, sobre todo en la descripción de la primavera.

Con idéntica procedencia la fe es "luz", o el evangelio "semilla".

3.2.1.1. Es importante destacar que el uso de metáforas gastadas así como la contención en el uso de esta figura creo que es en Luzán voluntario, que responde a los preceptos que el mismo recomienda en la Poética. En primer lugar Luzán admite el uso de la metáfora:

"Por artificio se debe aquí entender aquella manera ingeniosa con que el poeta dice las cosas, la cual pende, como ya hemos dicho, del ingenio y de la fantasía del mismo poeta; y si queremos ahondar más en la esencia del artificio hallaremos que todo consiste en los tropos y figuras bien manejados. Una viva metáfora, -- una alegoría bien aplicada, una comparación expresiva, una repetición oportuna, una apóstrofe, una interrogación y otras cosas semejantes bastan para adornar vistosamente la materia y hacerla bella y deleitosa, aunque lo suyo no lo sea"(59).

Está claro que utilizar la metáfora es lícito, aunque con ciertas restricciones y lo más curioso es que creo que son estas restricciones las que suponen la necesidad de usar metáforas avaladas por la tradición literaria; dice Luzán:

"entre la cosa significada por el término -- propio que se desecha y la significada por el término que se substituye, ha de haber necesariamente una cierta semejanza o es tan remota y desproporcionada que el entendimiento no la discierne bien, la metáfora es inútil, fría y defectuosa"(P. 192).

Como ya sugerí (60) en otra ocasión tengo la impresión de que esa semejanza que percibe el "entendimiento" venía asegurada en la metáfora tradicional, no tanto porque esos objetos observados en la realidad fueran más semejantes que otros, sino porque se había dicho muchas veces; el "entendimiento", apenas tenía que hacer esfuerzo para notar la semejanza en la construcción metafórica. Hay que añadir

que el modelo de la creación literaria para Luzán era doble: la observación de la naturaleza, pero también las grandes obras literarias, y como ha notado Russell P. Sebold, Luzán se puede situar en una importante encrucijada de la que su obra -no sólo su Poética- es producto:

"(Luzán)...vive justamente ese momento en el - que se produce el viraje entre la mentalidad deductiva y esa otra inductiva que posibilitaría -- los más importantes adelantos de la ciencia moderna y daría a la vez una dirección nueva a las artes"(61).

Al final insistiré de nuevo en este punto porque creo que ese -- idealismo cartesiano de Luzán contribuyó mucho en la fijación de la imagen tradicional en la poesía del siglo XVIII, sin descartar por supuesto que hayan intervenido otros factores.

3.2.2. También evita Luzán la complejidad en las estructuras sintácticas en las que se manifiestan las múltiples isotopías; en los ejemplos citados pueden verse en el adjetivo, en el verbo, en el -- sustantivo más complemento etc. Nada hay de especial en la construcción de la metáfora, en general es en Luzán un destello, aparece para desaparecer rápidamente, si tenemos en cuenta además la tradicionalidad, se puede decir que apenas se percibe no contrasta en exceso con la homogeneidad semántica que perturba.

No es pues frecuente que se mantenga el juego de isotopías pero el procedimiento no está ausente, en algunas ocasiones, las isotopías se mantienen en la superficie textual produciendo algunas estructuras complejas de significado, que nos recuerdan las formas barrocas.

Sucede en el Juicio de Paris renovado, cuando Luzán habla del -- nuevo rey bajo la metáfora "sol" y de Bárbara "Aurora", ambas metáforas funcionan en un texto con doble valor: el referencial habitual y el que adquieren en el texto.

"Con sombras salio el sol, haciendo alarde
de ceder a otra luz por la mañana;

pero otro nuevo sol (que el cielo guarde
sin ver ocaso hasta la edad más cana)
ilustró el Oriente por la tarde,
y a su lado la aurora lusitana;
y así, con duplicados arreboles,
vió aquel día dos albas y dos soles.

Ceda el Oriente a la felice puerta
por donde éste salió desde su cielo,
dando en sus luces esperanza cierta
de serena bonanza al patrio suelo;
ocho caballos, cuya piel incierta
en tigres los disfraza con anhelo,
tiraban la carroza coronada,
llena de majestad, de oro cuajada"

Obsérvese además el parecido con las metáforas que Porcel utiliza para los mismos personajes y en un poema dedicado al mismo asunto; tendremos que volver sobre esta coincidencia.

También se mantiene prolongada alegóricamente la metáfora en el siguiente ejemplo del mismo poema.

"Solo el amor de los vasallos fieles
los reinos, los imperios eterniza;
el artificio es de tiranos crueles;
la base del Poder es movediza;
de las augustas sienes los laureles
del súbdito el afecto fertiliza;
dulce de tiernas lágrimas tributo
los colma de verdor, de hojas y fruto.

¡Cuántas vertió por su Fernando España,
de gozo y de placer enternecida!
Al pronunciar el nombre amado, baña
del humor al rostro el alma conmovida;
en cada vitor, con ternura extraña,
se exhala un corazón, vuela una vida;"

Más que el procedimiento, que nada tiene de renovador o especial me interesa los lugares en que aparece, me parece que hay un cierto

esmero en la metáfora, al menos un detenerse en ella explicándola y ampliándola, según el objeto a que se aplica, es decir, no podemos hablar de una relación tema-presencia de la metáfora como sucedía - con Porcel, pero, tal vez, sí de "objeto" y metáfora; si aquel es - elevado, esta será más llamativa.

Tan sólo se vuelve a encontrar este desarrollo metafórico en un soneto religioso de Luzán en que la figura cobra un papel fundamental en la estructura del texto. Es un recuerdo a Cristo pastor que devuelve con amor las ovejas perdidas al redil.

"La oveja me consuela que perdida
volvió sobre tus hombros al ganado:
misteriosa figura del cuidado
que te cuesta la sangre redimida."

A partir de aquí los dos tercetos, desarrollan una correspondencia metafórica oveja-pecador en el primero y pecado o tentación-lobo en el segundo.

"Esta oveja infeliz, hoy separada
de tu sacro redil, suspira ansiosa
el dulce pasto de tu fiel manada.
No permita, Señor, tu poderosa
ardiente caridad, que prenda amada
sea del lobo presa vergonzosa.

3.2.3. Es interesante destacar que esta contención del uso de la metáfora se ve, en cierto modo compensado por la comparación. De un modo similar a Porcel, Luzán gusta de las comparaciones largas - que no amplían metáforas ni culminan en ellas como en el autor citado, pero que aparecen en los lugares en que tiene importancia la descripción y sin enlazarlas, como ya hemos visto que sucede en la metáfora, contrasta campos semánticos. Aparecen en la Fábula de Hero y Leandro en varias ocasiones.

Sobre una comparación descansa la descripción de Hero más ponderada en sus cualidades que en su físico:

"Pero aún más que otras gracias,
brillaba el atractivo
de una modestia humilde,
de un natural sencillo.
Tal, entre los celajes
de nubes escondidos,
vibran del sol los rayos,
ardores más activos;
y tal entre las flores,
a gustos exquisitos
más que una rosa agrada
un cárdeno jacinto."

A través de una comparación se describe el encuentro amoroso entre Hero y Leandro:

"Así todas las noches,
por el silencio amigo,
iba nadando á Sesto,
centro de sus cariños.

Tal ruiseñor amante
vuela y revuela al nido,
donde de su consorte
le llama el tierno pico."

También en la trágica muerte de Leandro:

"Al pie de la alta torre,
del mismo mar traído,
yacía el infelice
yerto cadáver frío,
cual suele quedar mustio
cárdeno hermoso lirio,
si le arrancó el arado
o deshojó el granizo."

Aparece en el Juicio de Paris renovado:

"Siguió el Ingenio vivo, penetrante,
hecho de la elocuencia al ejercicio;

y al empezar a defender su causa,
hizo, mirando en torno, breve pausa.

Cual músico de Italia primoroso,
antes de comenzar aria canora
del Sasone, del Vinci o del famoso
Escarlati, la voz primero explora,
y en bajo son lo más dificultoso
del no visto papel lee y decora,
después todo el raudal del dulce canto
suelta a ser del oído amable encanto;
así con arte, a la prudencia junto,
el Ingenio, algún tanto suspendido,
veloz recorre ya uno, ya otro punto,
de elegante discurso prevenido;
al fin empieza el meditado asunto,
abriendo el dulce labio detenido,
por donde un río de elocuencia sale,
que más que el mismo vencimiento vale."

Especialmente interesante me parece la que forma parte de la Can
ción II. A la defensa de Orán, a través de ella se explica la heroí
cidad de los defensores:

"Como la generosa águila altiva,
sobre las vagas aves hecha reina,
y que sirve al Tonante al pronto rayo,
si de su arrojo en el primer ensayo
culebra arrebató que escamas peina,
y erguida la cerviz su furia aviva;
en vano ya cautiva
de la garra feroz, silva y forceja;
que el ave, uñas y pico ensangrentada,
no suelta más la presa, y montada
por la región suprema, el vuelo aleja,
hasta que el monstruo el fiero orgullo abate;
y destrozado en desigual combate,
palpitando algún miembro, en tierra yace;

lo demas en el aire su hambre pace.

Así la osada juventud de España
contra el moro obstinado ahora defiende
las conquistas debidas á su brio.

En vano el ya perdido señorío
la descendencia de Ismael pretende
recobrar con la fuerza o con la maña."

En la comparación se inserta una metáfora: "escamas peina".

También por una comparación, en el mismo poema, se demuestra que el valor de los españoles procede de sus antepasados:

"¿Acaso alguno vio jamas que nace
del águila feroz triste cuclillo,
nocturno buho ó palomita tierna?
como en cadena eterna
se eslabona el valor, y la prudencia
se infunde al español de sus pasados,
de aquellos ascendientes celebrados
esta nació valiente descendencia,
de quien ahora tiembla el mauritano;
después vendrán, y no lo espero en vano,
emulándose en glorias y en efectos,
los hijos de los hijos y los nietos."

3.2.3.1. Hemos dicho que ya la metáfora no determina una posible clasificación del texto, aunque quizá sí la categoría del objeto en la escala de valores de Luzán. Esta función clasificadora creo que la asume en Luzán la alusión presente en todas sus obras de un modo medurado como señala Arce (62), pero que se acumula -sobre todo las históricas- en su poesía circunstancial; así, si la famosa Canción III que Luzán leyó en la Academia de San Fernando, además de ser un modelo de la inclusión de las ideas ilustradas en la poesía con los versos tan comentados en que se refiere a la virtud:

"Sólo la virtud, bella
hija de aquel gran padre, en cuya mente

de todo bien la perfección se encierra,
constante dura sin mudanza alguna;"

lo es también de la utilización de las alusiones; por esta composición desfilan: Montiano bajo el nombre de Leginto Dulchio que recibía en la Academia de los Arcades de Roma; Protágoras; Fray Martín Sarmiento; Francisco Carlier; Ventura Rodríguez; Luis González Velázquez; Antonio González Velázquez, etc., cuyos nombres a veces se ocultan tras la perífrasis (63). Podemos decir que igual que en su contemporáneo Porcel, aparece en cierto tipo de poesía, precisamente la circunstancial, la alusión como procedimiento habitual y puede que se fuera generalizando la inclusión en la poesía de estos años. Esto, usado en exceso, no gustó a los neoclasicistas en quienes esta poesía, muy depurada, desembocó; así ha notado Lázaro Carrreter que en los textos de D. Nicolás que supone corregidos por D. Leandro precisamente se suprime este exceso de erudición(64). Esta prueba de saber creo que no debe interpretarse como una demostración de conocimientos, puede que también lo fuera, pero no era lo más importante, creo que su función era crear "contenido", dar "cuerpo" al poema, sacarlo de una mera complacencia estética, aunque de todo podía haber y en esa Canción III, modelo de tantas cosas, también aparecen unos delicados versos tocados de cierto sensualismo, que no abunda en exceso en la obra poética de Luzán, en la que se describen las estaciones del año.

"La hermosa primavera
desterrará al invierno, coronada
la bella frente de jazmín y rosa,
cual iris que en las nubes aparece;
se alegra y reverdece
a su vista la tierra, y olorosa
recrea los sentidos, recobrada
la lozanía y juventud primera.
Poco ántes prisionera
la fuentecilla de enemigo hielo,
ya entónces libre fértil a el suelo,
y nuevas yerbas alimenta y cria;

robles, hayas y pinos
 vuelven á hacer la selva más umbría;
 en tanto el aire mil suaves trinos
 esparcen las canoras avecillas,
 más agradables cuanto más sencillas."

Prueba lo que he afirmado en torno a la alusión, el que estas se referían a veces al saber mitológico -las menos-, o a la historia -pasada, pero también a la historia del momento, son personajes y hechos de la historia del siglo XVIII los que desfilan propiciados -- por el carácter circunstancial del poema, precisamente Luzán es modelo de esas inclusiones; tanto que aparece en poemas no circunstanciales, y suele incluso acudir a su circunstancia personal, tal es el caso de aquel en que aparece el nombre que empleaba en la Academia del Buen Gusto:

"Y hasta en lejanos climas,
 con flébil tierno estilo,
 el trágico suceso
 cantaba el Peregrino." (Hero y Leandro)

o aquel otro en que pone la firma, lugar y fecha:

"Paris, Hôtel de Maison,
 a diez y nueve de Abril;
 mal dije, que son de Octubre,
 pero algo se ha de suplir
 a este maldito asonante,
 que me trae fuera de mí.
 Madame, vôtre très humble,
 et très obéissant servi-
 teur: DE LUZAN. Ya acabe,
 pues yo mismo me partí."

(Juicio de Paris. Burlesco)

3.2.4. Para completar esta descripción de la corriente renovadora que inició Luzán, tengo que acudir de nuevo a la tradición literaria, ya hemos visto como está presente en la metáfora, vamos a verla ahora en otros aspectos. Voy a referirme a la presencia de construcción

nes, sin duda relacionadas con el estilo gongorino que cultivaban - algunos contemporáneos de nuestro escritor, y que, al menos teórica- mente, no era admitido por Luzán. Mientras creo que en la metáfora la tradición está justificada o, mejor, encaja con las "nuevas" ideas sobre la poesía, estos casos me parece que prueban el peso de la tra- dición barroca y el contagio propio de la convivencia de estilos que era lógico que no se produjera en un solo sentido; fuere como fuere, estas estructuras forman parte de la poesía de Luzán y con ellas hay que contar al hablar de esta corriente renovadora que, sin duda lo es, pero también eslabón de una cadena que forma la tradición litera- ria.

En Luzán aparece con frecuencia el hipérbaton, pero hay que dis- tinguir cualquier hipérbaton que aparece en todas las épocas y esti- los y el gongorino; pertenece a este último, casi con seguridad, los que siguen:

"En lágrimas bañado de alegría"
(Soneto en el día de la proclamación
del rey nuestro Señor).

"No me permite que de Harte airado
cante las obras y el furor horrendo"
(Canción III)

"De aquellos ascendientes celebrados
esta nació valiente descendencia"
(Canción II. A la defensa de Orán)

"Las bellas ninfas de esta undosa esfera
únicas son de su zampoña amigas"
(Leandro y Hero)

"Atomos crió Dios invisibles"
(Ibíd.)

"Dulce de tiernas lágrimas tributo"
(Ibíd.)

"Y al que de ambos procede
espíritu amoroso"
(Versión del Pange Lingua)

"Si de su arrojó en el primer ensayo
culebra arrebató que escamas peina"
(Canción II. A la defensa de Orán)

"Más ya había gran trecho
del Píndaro vencido"
(Leandro y Hero).

También aparece el característico uso del verbo ser + a, con el sentido de servir:

"Es agravio a mi altivo genio innato
solamente el dudar de la victoria"
(Juicio de Paris)

"Es difícil empresa al enemigo
la firmeza vencer de tales pechos"
(Canción II. A la defensa de Orán)

3.3. A modo de conclusión de nuestra aproximación a la obra poética de Luzán, tan sólo me interesa insistir sobre esa mezcolanza - entre tradición y renovación; la segunda ha sido muy preponderada y comentada, la primera menos, y es importante tener en cuenta las -- dos, porque la innovación consistía precisamente en su fusión; me parece oportuno concluir con unas palabras de Sebald, que ha visto muy acertadamente esto en el pensamiento de Luzán, creo que nos sirve - también para su creación literaria:

"Luzán pertenece al siglo XVII, tan claramente como pertenece a la Ilustración dieciochesca (...) está a caballo entre dos épocas radicalmente diferentes (de ahí gran parte de su eclecticismo)..." (65).

4. Nicolás Fernández de Moratín

4.1. Si se repasa la bibliografía en torno a la obra de Nicolás Fernández de Moratín, no demasiado abundante, sobre todo en lo que concierne a su creación poética, se destacan en ella características que se califican de innovadoras y conservadoras que nos dan -- idea de un Moratín próximo al que nos presenta su hijo: (66) único defensor de las ideas literarias en un pobre panorama creativo. La cuestión es más compleja, si meditamos en torno a lo que hemos observado en los autores anteriores, de este poeta se puede decir -- que está en la encrucijada, como se puede decir en general de todos los autores de la primera mitad de siglo, pero en Moratín la encrucijada está más clara, se nota que el paradigma renovación---tradición ha dado un paso más allá de donde lo dejó Luzán; me parece que desde la obra de Moratín se puede ver con más claridad lo que será el futuro de la poesía en el siglo XVIII:

"...se olvidó su auténtico valor de época, -- la otra producción que responde a un momento de efervescencia y regeneración literaria, y en el cual su presencia es ineludible. Aun más, algunas de las innovaciones atribuidas habitualmente a escritores de más renombre, de época posterior, fueron ya ensayadas tempranamente por su pluma" (67).

Cultivó Moratín la poesía burlesca que se despoja del aire "cho carrero" que tenían los autores herederos e imitadores del conceptismo, para rozar la ironía; se pueden incluir en este apartado la mayor parte de los epigramas.

También continua Moratín escribiendo poesía de circunstancias -- en las que se pueden incluir composiciones muy similares a las que hemos visto en los otros autores tratados, pero también otras que recogen un tema tan importante como el de amistad (carta a un amigo desde San Ildefonso, p. 57) (68), se trata de cartas en forma --

de poema que tanta difusión tuvieron entre los ilustrados en las -- que incluso se pueden abordar otros temas como el patriótico en -- "A un amigo" (Romance II). También unido a la circunstancia puede -- aparecer el tema amoroso, p. ej., en la composición titulada "En -- la boda de un sargento mayor"; o el más importante de la crítica -- de los bienes heredados y la defensa del hombre que se hace a sí -- mismo, velado ataque a la nobleza ociosa, de tanta difusión en el siglo XVIII y que Moratín va a abordar de nuevo en diversas ocasiones,

"Pues si pudo nacer un sin ventura
el Hijo del Monarca, y Potentado,
de qué es su vanidad, y su locura?
sepa, que solo es noble, y es honrado
aquel que con verdades asegura
ser de sus mismas obras engendrado"

(Soneto IV, p. 36).

4.1.1. Esa labor de censura social que recoge las inquietudes -- del momento y que se disemina en Moratín, como acabamos de decir -- en las poesías de circunstancias, tiene sin embargo su forma poé--tica propia, se trata de la sátira, muy cultivada por los poetas -- ilustrados de la segunda mitad de siglo, y bien representada en la obra de Moratín. En la sátira también nuestro autor está en la "en crucijada" dice P. Deacon:

"Las sátiras de Moratín, que evocan los mode--
los de Horacio y Juvenal, reiteran los temas de --
los autores latinos, pero con referencias particu--
lares a la España del siglo XVIII"(69).

En El Poeta publicó Moratín tres sátiras que responden a la des--cripción que acabamos de recoger del crítico inglés. Es importan--te notar que en sus referencias al contexto histórico se acerca Moratín a las ideas ilustradas, es el modelo de sociedad que es--te pensamiento propone el que defiende nuestro autor instando a

la virtud y luchando contra el vicio, la ignorancia o la frivolidad femenina. En la sátira primera, la musa insta al poeta a que escriba para desterrar el vicio:

. "Tu haliento buele ya más atrevido,
y a tu Patria, del vicio infiel morada,
amedranta con cynico ladrido"
(p. 44).

En torno al que presume de "abolengo" y de las mujeres casquivanas de la época dice nuestro autor:

"Contra tí, que nos cuentas tu Abolengo,
y de tus ascendientes degeneras,
ya duro azote rígido prevengo,
y vosotras, mugeres embusteras,
fragiles, sin razon, antojedizas,
presumidas, ingratas, y parleras,
ya vereis mis enojos, y ojerizas:"
(Sat. III, p. 140).

Pero más importante que la sátira social es la literatura, se censura a los críticos, a los malos poetas "versistas" etc; pero el tema que más le preocupaba era el teatral que, además, podía aparecer al hilo de la censura social ya que Moratín recoge en -- sus sátiras el tópico reformista dieciochesco del teatro del siglo XVII como corruptor de costumbres:

"No adviertes, como audaz se desenfrena
la juventud de España corrompida
del Calderón por la fecunda vena?
no ves a la virtud siempre oprimida
por su Musa en el Cómico Theatro,
y la maldad premiada, y aplaudida?"
(Sat. I, pp. 45-46).

"Pintanse en ellas con las primorosas
frases que Demostenes ha ignorado
falsas a las virtudes mas hermosas,
con rethoricas voces explicado
disimulan el vicio apetecido,
y hacen amable aun el mayor pecado
lo doran con tan vivo colorido,
que pervierten sus voces a la honesta
doncella, y al Manceho inadvertido."

(Sat. II, p. 91).

No es sólo el contenido lo que le preocupa al Moratín censor de teatro, también la forma; declarado defensor del neoclasicismo, y por tanto, de las normas clásicas, considera un desatino el teatro barroco, sobre todo el de Calderón, que es el autor que menciona - en sus sátiras; en la sátira II dice de los escritores de come---dias:

"Si en España no tienen mayor Arte,
que la imaginación mas descompuesta?
arrima los preceptos a una parte
quien pretende escribir una Comedia,
y en tres Jornadas, o Actos la reparte.
Finge ser el principio en Nicomedias
y acabando el suceso en Barcelona,
en Philipinas, o en Tetuan la media.
Una Fabula inventa fanfarrona,
En que agradando al Público profano
la Moral instrucción, y arte abandona"

(p. 91).

Esta observación es importante porque queda claro aquello que ha notado muy acertadamente Russell P. Sebold (70), las normas abogaban fundamentalmente por la verosimilitud. Afirma E. Palacios - (71) que con frecuencia en la poesía amorosa se vale Moratín ---

del sueño como elemento distanciador, me parece que también servía para dar un toque de verosimilitud a sus composiciones.

4.1.2. Los temas literarios fueron la gran preocupación de Moratín, lo muestran no sólo sus sátiras, y las muchas veces que sin valerse de esta forma literaria abordó la misma censura, sino otro tema bajo el que pueden agruparse un buen número de las composiciones que publicó en El Poeta y puede considerarse una reflexión sobre la poesía, sobre la "escritura", es la que E. Palacios denomina la "metapoesía" (72), y que quizá se da en abundancia -- propiciado por el propio carácter de la publicación -revista poética- en que aparece.

Si hasta ahora y con el apoyo de la sátira hemos hablado del Moratín censor, hay que hacerlo ahora del poeta orgulloso, para Moratín el poeta creador está tocado de un "don" especial, de "ingenio" o de "numen" que le distinguen del resto de los mortales, no es un don adquirido, sino dado por Dios y por lo tanto inalcanzable para los que carecen de él, por eso frecuentemente nuestro autor exhibe frente al que posee riqueza o poder:

"Fortuna puede hacerme
rico, dándome renta,
y a ti no podrá, Necio
hacerte un gran Poeta.

Que al fin me haga a mi rico,
puede ser que suceda:
mas que te dé a tí ingenio,
no es posible que sea."

(Anacreóntica XI, p. 73).

Esta idea es importante, porque junto a la defensa de las reglas "arte" aparece también la del ingenio, dos ingredientes necesarios para que se pueda hablar del buen poeta; destacar esto es importante porque algunas veces al referirse a los escritores neoclasicistas en general y, en ocasiones, al mismo Moratín, se hace hincapié sólo en su defensa de la "forma" con olvido de otros

elementos que también formaban parte de la estética dieciochesca; es verdad que los propios escritores, y este es el caso de Moratín, insistían más en la forma, puede que se deba a que la necesidad de ingenio era más evidente y además según sugiere P. Deacon, porque había abundado entre los poetas españoles:

"Para Moratín las dos cualidades necesarias en un gran escritor son arte y fantasía o invención, pero como la fantasía había sido característica sobresaliente de los autores españoles anteriores. Moratín no hace hincapié en su importancia - por considerarla condición previa indiscutible de la creación. Lo que desea hacer resaltar, precisamente porque escases, es la otra cualidad esencial, es decir, el arte. Esta ocupa un lugar central en la tradición aristotélico-horaciana, y Moratín insiste en su compatibilidad con la fantasía por encontrarse en escritores de universal aceptación como Terencio, Molière, Corneille y Metastasio. Es por esto que, junto con muchos otros contemporáneos suyos, pide la vuelta a los buenos modelos y criterios clásicos"(73).

4.1.3. Frente al "rico" no sólo alardea Moratín de talento, sino también de paz, de sosiego, y en un buen número de composiciones recoge nuestro autor el ideal clásico de la vida tranquila, sin luchas, sin sobresaltos. En la Oda II después de enumerar las pesadumbres de la riqueza afirma:

"Íñigo, no te embidio tu riqueza,
de pesares infiel productora,
que no me es tan molesta mi pobreza,
que me estorbe cantar versos ahora:
aquí donde dulcísima, y sonora
entre estos Atochares

del patrio Manzanares
se desliza la diáfana corriente
me tiendo yo a cantar alegremente.

De un árbol la alta copa al suelo embia
sombra apacible, y yo aquí me reclino:
ni alfombra de Florencia, u de Turquía,
ni menos del Damasco Granadino
compiten sus matices, del vecino
soto una aura suave
con respiración grave,
como suele soplar blanda marea
las hojas de los Árboles menean"

(pp. 78-79).

Si atendemos a la biografía del escritor, nada más lejos de la verdad, se trata de una aspiración viva desde la antigüedad clásica, que llega, tal vez también de la mano de los escritores del siglo XVI, que ya en Moratín se imponen como modelo; la admiración por Garcilaso es grande hasta el punto de incluir versos del poeta renacentista en sus composiciones, así en la Elegía II, a la muerte de Isabel Farnesio:

"Las piedras del Mogol tan estimadas,
sin poderme templar digo llorando:
oh dulces prendas por mi mal halladas"

(p. 157).

Unos versos más adelante de nuevo el recuerdo de Garcilaso se hace evidente:

"Divina Elisa: pues el Cielo ahora
te consiente mirar el ancho suelo;
desde Cadiz al Ganges, y la Aurora"

(p. 160).

E. Palacios ha notado también la huella de Garcilaso en la poesía amorosa:

"Se mezclan en la anacreóntica los tradicionales temas del género con asuntos y tópicos del amor cortés que seguramente le llegan a través de Garcilaso. Por eso, el gozo, que predomina en la anacreóntica, se entrecruza con el dolor, más propio de la antigua poesía cortesana"(74).

4.1.4. El cultivo de la anacreóntica supone también una puerta abierta a nuevos temas, es sabido que esta forma poética con el doble modelo de Anacreonte y Villegas con que contó nuestro autor tenía los suyos: el vino, el amor, los placeres, etc. Moratín los incorpora pero le da más amplitud y le sirvió de cauce de otros contenidos (75).

Observa F. Ynduráin que en el siglo XVIII la anacreóntica, cuyo éxito se debió según este autor al espíritu galante y sensual que dominó en el siglo, se dedicó a los más diversos asuntos, incluso cita el caso del propio Iglesias de la Casa, cultivador de anacreontismo, que alteró esta forma literaria para dedicarla a la burla (76).

4.1.5. En la edición de Aribau (77) que recoge el mayor número de composiciones de Moratín, aunque no sea del todo fiable por las razones ya expuestas en el capítulo III, una buena parte corresponde a la poesía amorosa. La forma literaria de que se sirvió Moratín con preferencia para la expresión amorosa es el soneto. En El Poeta, sin ser un tema que esté ausente, no tiene la envergadura que tendrá después en la obra de Moratín, naturalmente en proporción con la magnitud que luego tendrá, escasea también el soneto; según supone E. Palacios se debe a que esta forma literaria fue más cultivada por Moratín en época posterior a El Poeta que recoge obras tempranas:

"El soneto (...) está menos representado en esta obra [El Poeta] y su cultivo responde fundamentalmente a una época posterior de mayor interés neoclásico. Lo mismo podemos decir de las odas"(78).

4.2. P. Deacon que ha planteado con rigor esa dicotomía renovación tradición que son los dos polos entre los que se tiende la obra de Moratín, observa cómo parte nuestro autor de los modelos clásicos para introducir verdaderas innovaciones, tal es el caso de dos obras que no van a ser base de este trabajo, pero que naturalmente vamos a utilizar como referencia: Egloga a Velasco y --- González y El arte de las putas, ninguna de las dos iba dirigida al gran público; supone el autor citado, que la primera iba destinada a una lectura en la Academia de San Fernando, y la segunda a un reducido círculo de íntimos amigos (79).

La égloga es muy importante, porque, aunque parte Moratín del modelo clásico, introduce tales innovaciones que como dice Deacon suponen "volver del revés" algunos de sus componentes, concretamente los ideológicos. Si el modelo requiere una exaltación de la vida de campo frente a la de la ciudad, la égloga de Moratín dice exactamente lo contrario, es decir, hace una defensa de la vida - de la ciudad, aunque como dice Deacon:

"Moratín demuestra ser consciente de las libertades que se toma con el género bucólico, y de que su público estará también al tanto, --- pues, como el buen retórico, él mismo da respuesta a sus posibles reparos, y no priva a sus oyentes de sus tópicos pastoriles que pudieran esperar"(80).

Pero la sugerencia más importante del crítico inglés en torno a esta obra es la de relacionar ese contenido, rebelde para con el modelo, con las circunstancias históricas de la España de Car-

los III, concretamente con la rendición de La Habana a las tropas británicas; el público al que se dirigió y el entorno histórico - perfilan su significado:

"... el poema sólo cobra significado completo cuando se lo relaciona con este acontecimiento académico y la rendición de La Habana a las fuerzas británicas"(81).

Idéntica negación del ideal pastoril encuentra Deacon en la -- égloga segunda escrita 15 años después. De nuevo actúa la presión del contexto para, en esta ocasión, contemporizar la vida del cam po y la de la ciudad:

"Al final del poema Doriss no va a abandonar su vida en el campo. Su estrategia es traerse - de la ciudad los utensilios necesarios, para, - tal como esperaban la Sociedad Económica madrileña y su promotor Campomanes, dedicar los períodos de inactividad agrícola a las labores de hilado y tejido. Campomanes no quiere que los - jornaleros agrícolas abandonen el campo para -- crear un proletariado urbano. Lo que desea es - mantener la estructura social pero eliminando - las razones que obligan al trabajador del campo a emigrar"(82).

Estas observaciones en torno a la égloga de Moratín que hace - Deacon, me parecen fundamentales, porque, quiere decir que al cam biar la ideología, Moratín está cambiando la forma como también - observa el crítico inglés:

"... al servirse de una forma conocida para expresar ideas nuevas, la misma forma evolucio na, puesto que los géneros literarios suelen - ser amalgamas de rasgos formales e ideológicos" (83).

y, si recordamos lo visto hasta ahora en los anteriores análisis aquello de aligerarse formas barrocas para cobrar un "nuevo" aire y también cómo viejos moldes barrocos, incluso conceptistas, empezaban a contener ideas dieciochescas estaremos acercándonos, según creo, al sentido de esa encrucijada de la primera mitad de si glo y con Moratín daremos un paso más hacia las nuevas formas poé-
ticas, que no suponían tanto una renuncia al pasado literario, si no una adecuación en algunas ocasiones, una selección en otras, y alguna que otra adopción y siempre, con la presión del entorno, - se van configurando los nuevos estilos; el siglo XVIII no tenía - por qué resultar tan distinto de otros como algunos se empeñan en mostrar. Insisto en el entorno porque creo que la poesía de cir-
cunstancias, esa literatura escrita al calor de los hechos coti-
dianos, ilumina muchos aspectos de la evolución literaria del si-
glo de las luces.

4.3. Pero nuestro cometido fundamental es observar de nuevo la metáfora para ver qué papel tiene en este paso más hacia la pleni-
tud literaria del siglo, y casi ya se puede decir, para ver cómo se perfila su futuro.

No es el metafórico un recurso literario que escasee en Mora-
tín y no sólo en su primera época en la que nosotros nos estamos centrando, sino también en la que sigue, lo prueba la edición de Aribau, que en este caso, recoge obra que, si está realmente co-
rregida por D. Leandro, aporta un dato más, ya que no son las me-
táforas lo que suprime el muy neoclásico D. Leandro a la vista -- del resultado de su edición.

En El Poeta, las metáforas se despliegan en toda la obra sin - que se note adecuación entre el tema y su presencia, como en Lu-
zán la metáfora asume otros cometidos; con todo, abundan las des-
cripciones femeninas y por tanto en las anacreónticas y sonetos, en general, en la poesía amorosa. Veamos algunos ejemplos:

En la sátira I, la Musa que se presenta ante el poeta es una -

bellísima mujer, que viene a ser un símbolo de la belleza de la forma literaria que según el propio Moratín "... no es tosca la Sátyra, ni fea" (p. 43). En unos cuantos versos, antes de que la Musa hable, nuestro poeta la escribe: Los cabellos "dorados" motivan una metáfora dorado-"oro":

"Por la espalda brillando la ondeaban
con alarde hermosísimo, y prolijo,
y el cuello eburneo de oro perfilaban"

(p. 43).

También recurre Moratín al tópico en la descripción de la boca:

"Por boca de coral sacó, y me dixo:"

(p. 44).

También los ojos, o la mirada de la mujer, pueden ser luces, - así, en el soneto dedicado "A la esquividad de Dorisa":

"Si una vez que te ví imposible era
que tus divinas luces no adorara,
por qué hiciste cruel, que me abrasara
el amoroso fuego de tu esfera?"

(p. 81).

En los versos que acabamos de citar aparece otra metáfora típica, es nuestra fiel compañera de análisis amor-fuego que aparece - con insistencia en Moratín. En un soneto dedicado al amor podemos verla en forma de adjetivo y acompañada de la también típica dureza-diamante:

"Con mi constancia altivo, y insolente
bolvió a cimbrear el arco fulminante;
disparando a mi pecho de diamante
hasta quedar sin munición ardiente"

(p. 23).

En la elegía dedicada a la Archiduquesa de Austria, se recuerda el atractivo de la dama, recién fallecida, la misma metáfora:

"Aquí empezó a vibrar el fuego activo
de tus Divinos ojos, que ya ahora
de embidia a las Estrellas son motivo"
(p. 31).

Las damas austríacas lloran la muerte de la Archiduquesa, deshechas sus trenzas que por una metáfora de atributo son "llamas - del amor":

"Las rubias tréncas (que de Amor son llamas)
descompuestas, lloró el caso Viena
con los ojos azules de sus Damas"
(p. 29).

En la juguetona anacreóntica XVI se repite la metáfora: el poeta huyendo del amor, fue a caer al lado de Dorisa:

"No escapé a tus ojuelos,
aunque escapé a las jaras,
y así huyendo del fuego,
vine a dar en las llamas"
(p. 108).

También aparece la metáfora celos-veneno, en un soneto (XI):

"Dirán otros amantes venturosos,
que en el tiempo feliz que ellos amaron
un disgusto siquiera no pasaron,
ni sufrieron desdenes rigurosos:
que no sintieron celos venenosos"

No sólo en la descripción femenina y el amor aparece el tópico metafórico, es una constante de la poesía de Moratín del mismo mo

do que vimos que lo era en Luzán. Como en este autor el barco es "leño"; en la oda II el oro viene a España:

"Desde el Indio remoto
a merced de Euro, y Noto,
fiado a un leño enfermo, y fugitivo
por el inquieto mar no compasivo?"

(p. 78).

Naturalmente aparece el agua "cristal" y "plata" y también --- "perlas", el "amor" "guerra" y "prisión"; bordar o describir "pin tar"; el suelo "tapete"; blanco "nieve"; envejecer "marchitarse", esperanza "fruto" etc.

No hay, pues, rebeldía o renovación en Moratín en el tratamien to de la metáfora. En el resto de su obra, toda la que editó Ari- bau, se mantiene la misma tónica (84): D. Nicolás no evolucionó - en este sentido.

Quiere decirse que esos campos semánticos que se textualizan - para dar lugar a metáforas desde comienzos de siglo y que son los mismos que ofrecía la tradición literaria, no han hecho durante - el siglo sino fijarse aún más, hasta convertirse en referencia -- obligada, y, aunque es peligroso generalizar sin un previo análi-- sis, me atrevo a afirmar que así se mantuvo también en su segunda mitad; la renovación de la metáfora no puede contarse entre las - "rebeldías" del siglo: en el próximo capítulo intentaré dar una - razón que pueda explicar esta pervivencia, que ya quedó sugerida en el análisis de la poesía de Luzán.

4.3.1. Lo que sí está claro es que las estructuras se han sim- plificado aunque en El Poeta en el soneto a Leandro aparece el -- procedimiento de la isotopía mantenida en la superficie del texto o metáfora continuada:

"Del más constante Amor nave, y Pyrata,
 faluca ardiente, y Vergantin amante,
 intrepido, amoroso, y arrogante
 boga Leandro en pielagos de plata:
 mas ay! que inquieto el Euro se desata,
 gime el Ponto con sylvo resonante,
 y al viviente Batel, ya fluctuante
 le atropella, sumerge, y arrebatá.

Viendose de la muerte amenazado,
 a las ondas, con voz entristecida,
 así clamaba el Joven desdichado:
 perdonadme (les dixo) ahora en la ida,
 y sofocad mi haliento fatigado
 en bolviendo de ver a mi querida"
 (p. 74).

El juego de significados en este soneto escrito a imitación de Marcial se despliega a partir de la identificación Leandro-barco que se mantiene en el texto.

4.3.2. Igual que en Luzán en Moratín se sigue haciendo uso y, casi abuso, de la alusión -es característica de la poesía de estos años- que llega a aproximarse a la metáfora por antonomasia, es el caso del soneto VI dedicado a Isabel Farnesio en que el ---, rey, su hijo, es César y Alejandro:

"Y aplauda con respeto muy profundo
 los años de este Cesar mi Thalia,
 de este Alexandro, a quien se humilla
 el Mundo..." (p. 49).

Que la abundancia de erudición no gustó a los neoclasicistas, lo prueban las correcciones que D. Leandro hizo en las quintillas "Fiesta de toros en Madrid". Dice F. Lázaro:

"Moratín hace alarde erudito -y ridículo a veces- de corografía, geografía histórica, heráldica e indumentaria. Todo este despliegue, vanamente erudito, desapareció en P. Un "hacha regeneradora"(85).

Aduce como apoyo de la intervención de D. Leandro en las quintillas las observaciones de Quintana en torno a "Las naves de Cortés destruidas", aparecen enmendados los mismos elementos:

"Los argumentos de Quintana resultan evidentes, y son aplicables casi por entero a nuestro problema. En general, el retoque de Las naves... ha seguido las mismas líneas que el de la Fiesta de toros. Las 104 octavas de 1785, han sido reducidas a 66, en la de 1822; la supresión ha afectado a estrofas descriptivas, a retratos, a rasgos de erudición" (86).

Pero no estoy de acuerdo con Arce (87) cuando se refiere a la alusión a personajes de la época en La Diana como una novedad; más acertado me parece Deacon cuando habla de "modernización" (88); de hecho, el procedimiento no es exclusivo del siglo XVIII y en esta centuria, ya antes que Moratín, lo había empleado Luzán, lo que sobre el particular he escrito en el análisis de este autor nos puede servir también para Moratín.

4.4. Como conclusión de las palabras que hemos dedicado a Moratín me interesa destacar su carácter de continuador de Luzán y sobre todo en lo que concierne a la metáfora y otros procedimientos literarios como la alusión. También las ideas y temas ilustrados - que aparecen con profusión desde las obras más tempranas del autor que son las que hemos considerado, y que al incrustarse en los géneros tradicionales, les dan ese aire nuevo tantas veces notado -- por la crítica.

NOTAS AL CAPITULO II

- 1.- Dionisio Gamallo Fierros, "La poesía de Feijoo", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XL (1964), pp 117-165.
- 2.- Joaquín Arce, La poesía del siglo ilustrado (Madrid, Alhambra, 1980), pp. 188 y ss.
- 3.- D. Gamallo Fierros, pp. 122 y ss.
- 4.- Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar, Poetas líricos del siglo XVIII (Madrid, Atlas, 1952), p. LXX.
- 5.- Ibídem, p. LXX.
- 6.- Harald Weinreich, Lenguaje en Textos (Madrid, Gredos, 1981).
- 7.- Todas las citas de Feijoo aparecerán señaladas en el texto. Se refieren a Las poesías de Feijoo, sacadas a la luz con un prólogo por Don Antolín López Peláez (Lugo, Talleres tipográficos de G. Castro, 1899).
- 8.- En las publicaciones de la Cátedra Feijoo de Oviedo tengo en -- prensa un artículo sobre este poema. Recojo aquí sólo algunos - de los aspectos que allí trato, y añado otros nuevos.
- 9.- J. A. Greimas, La semántica estructural (Madrid, Gredos, 1973), p. 141.
- 10.- Véase Samuel R. Levin, Estructuras lingüísticas en la poesía, (Madrid, Cátedra, 1974). Con una interesante introducción de F. Lázaro Carreter.
- 11.- Se trata de apareamientos ("coupling"). Véase S.R. Levin.
- 12.- Véase Gamallo Fierros, p. 146.
- 13.- Ibídem, pp. 146 y ss.
- 14.- Ibídem, pp. 141-142.
- 15.- Incluso la boca en la que se describe muy de pasada su color - rojo, con las imágenes tópicas (rojo-labios; jazmín-rostro), - se da a través de imágenes geométricas que hacen referencia a su forma y tamaño.
- 16.- La nota que aparece en la p. 127 de la edición de los poemas - de Feijoo que vengo citando, puede ser de A. López Peláez. No sé de dónde procede la noticia; puede también tratarse de - una nota que conste en el manuscrito.
- 17.- Reproduzco a continuación algunas estrofas de uno de ellos, con

órétamente el dedicado a Santa Teresa:

Arde Fénix divina;
arde, mariposa sagrada,
y sean nuestras luces tus mismas llamas

Coplas

Arde, Teresa, en el fuego
del Amor, en cuyas ascuas,
si te abrasas como Fénix
vives como salamandra.

Arde Fénix...

Arde, pues, en esa hoguera
donde te arrojan tus ansias.
Es resplandor que te ilustra
el incendio que te abrasa.

Arde, Fénix...

- 18.- Russell, P. Sebold, prólogo a la edición de La Poética de Luzán (Barcelona, Lábor, 1977), p. 42.
- 19.- Poesías de Feijoo..., p. 127 (nota a pie de página).
- 20.- Fray Benito Jerónimo Feijoo, Obras escogidas, edición de Vicente de la Fuente (Madrid, Atlas, 1952), p. 349.
- 21.- Arce, pp. 108 y ss.
- 22.- Ibídem, p. 194.
- 23.- Russell, P. Sebold, p. 39.
- 24.- Emilio Orozco Díaz, Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII, (Oviedo, Cuadernos de la Cat. Feijoo, nº 21, 1968) - sugiere esta idea al referirse al estilo de Porcel.
- 25.- Las páginas se corresponden con la edición de L. A. de Cueto, (B.A.E., T. LXI).
- 26.- E. Orozco, p. 49.
- 27.- Ibídem, p. 25.
- 28.- Nicolás Marín, Poesía y poetas del setecientos, (Universidad de Granada, 1971), p. 183. Recoge la noticia de "La segunda agánipe". Oración desgredada para abrir la Academia de 31 de julio de 1748. Arce atribuye a Porcel esa entrada posterior: "Tanto él como su protector y compañero, el conde, intervinieron en la Academia del Trípode (1738-48) a la que se unió Porcel como "cuarto pie (...)", p. 167.
- 29.- Orozco, p. 29.

- 30.- José Ma de Cossío, Fábulas mitológicas en España (Madrid, Espasa-Calpe, 1952), p. 775.
- 31.- Véase N. Marín, Poesía y poetas del setecientos.
- 32.- Orozco, p. 46.
- 33.- Ibídem, p. 33.
- 34.- J. M. de Cossío, p. 773.
- 35.- Ibídem, p. 779.
- 36.- Ibídem, p. 769.
- 37.- Luis de Góngora y Argote, Obras Completas, ed. de Juan Millé y Jiménez, Isabel Millé y Jiménez (Madrid, Aguilar, 1966). Fábula de Acis y Galatea, v. 273.
- 38.- Cossío, p. 770.
- 39.- Ibídem, p. 769.
- 40.- Ibídem, p. 40.
- 41.- Ibídem, p. 773.
- 42.- Ibídem, p. 772.
- 43.- Orozco, p. 43.
- 44.- Ibídem, p. 43.
- 45.- Cossío, p. 773.
- 46.- Orozco, p. 50.
- 47.- Véase J. M. de Cossío, op. cit.
- 48.- E. Orozco, p. 52.
- 49.- Ibídem, pp. 55 y ss.
- 50.- E. Orozco, op. cit.
- 51.- Ibídem.
- 52.- Todas las citas de las obras aparecerán anotadas en el texto. Para las de El Adonis remito a la edición de Leopoldo Augusto de Cueto, B.A.E. Para todo lo referente a las ediciones y textos analizados, véase el cap. III, apéndice I.
- 53.- Véase Dámaso Alonso, Estudios y ensayos gongorinos (Madrid, -- Gredos, 1970), pp. 46 y ss.

- 54.- J. Arce, p. 173.
- 55.- Ibídem, p. 173.
- 56.- J. Luis Alborg, Historia de la Literatura Española (Madrid, -- Gredos, 1972), p. 379.
- 57.- E. Orozco, p. 42.
- 58.- J. Arce, p. 163.
- 59.- Ignacio de Luzán, La Poética (Madrid, Cátedra, 1974), p. 59.
- 60.- Isabel Visedo, "El lenguaje poético de Nicolás Fernández de Moratín", Revista de Literatura, T. XLII, nº 84, julio-diciembre (1980), pp. 121-133.
- 61.- Russell P. Sebold, p. 61.
- 62.- J. Arce, p. 144.
- 63.- L. A. de Cueto, notas pp. 117-118.
- 64.- Fernando Lázaro Carreter, "La transmisión textual del poema de Moratín 'Fiesta de toros en Madrid'", Clavileño, nº 21 (1953).
- 65.- Russell P. Sebold, p. 41.
- 66.- Leandro Fernández de Moratín, "Vida de D. Nicolás Fernández de Moratín", en Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín, (Madrid, Atlas, 1944).
- 67.- Emilio Palacios Fernández, "La poesía amorosa de Nicolás Fernández de Moratín", Revista de Literatura, T. XLII, nº 84, julio-diciembre (1980), p. 19.
- 68.- Todas las citas de la obra de Moratín corresponden a El Poeta (Madrid, Imprenta de Miguel Escribano, 1784).
- 69.- P. Deacom, "Nicolás Fernández de Moratín: tradición e innovación", Revista de Literatura, T. XLII, nº 84, julio-diciembre (1980), p. 119.
- 70.- Véase Russell P. Sebold, op. cit.
- 71.- E. Palacios, p. 71.
- 72.- Ibídem, p. 22.
- 73.- P. Deacon, p. 100.
- 74.- E. Palacios, p. 26.

- 75.- Ibídem, p. 22.
- 76.- Francisco Induráin Hernandez, "Villegas: revisión de su poesía" en Relección de clásicos (Madrid, Prensa española, 1969).
- 77.- Poesías de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín, edición de Buenaventura Carlos Aribau, (B.A.E., T. II).
- 78.- E. Palacios, p. 22.
- 79.- P. Deacon, p. 102.
- 80.- Ibídem, pp. 103-104.
- 81.- Ibídem, p. 102.
- 82.- Ibídem, p. 107.
- 83.- Ibídem, p. 101.
- 84.- Al respecto véase I. Visedo, op. cit.
- 85.- P. Lázaro Carreter, p. 34.
- 86.- Ibídem, p. 35.
- 87.- Joaquín Arce, "El poema 'La Diana o Arte de la caza' de Nicolás Fernández de Moratín, Revista de Literatura, T. XLII, nº 84, - julio-diciembre (1980), pp. 75-93.
- 88.- P. Deacon, p. 119.

C A P I T U L O I I I

CAPITULO III. A MODO DE CONCLUSION : ALGUNAS CONSIDERACIONES EN
TORNO A LA METAFORA Y LA POESIA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO
XVIII.

1. Literatura y contexto en la primera mitad del siglo XVIII.
 - 1.1. Algunas cuestiones previas
 - 1.2. Evolución y corrientes literarias
 - 1.3. De nuevo sobre la Academia del Buen Gusto
 - 1.3.1. Los "credos poéticos" de los componentes de la Academia del Buen Gusto
 - 1.3.1.1. Una poética barroca: "El Juicio Lunático"
 - 1.3.1.2. La poética neoclasicista: un texto de Velázquez
 - 1.4. Las mutuas influencias: la poesía de circunstancias y la difusión del "nuevo gusto"
 - 1.4.1. Dos coincidencias entre Porcel y Luzán: las composiciones dedicadas a la coronación de Fernando VI
 - 1.4.1.1. El elogio de la virtud
 - 1.5. Ideas poéticas e ideología en la primera mitad del siglo XVIII
 - 1.5.1. El modelo del siglo XVI
 - 1.6. Las ideas poéticas y la "forma mentis" en la primera

mitad del siglo XVIII: racionalismo y sensualismo.

2. Algunas conclusiones.

- 2.1. Tradicionalidad de la metáfora en la primera mitad del siglo XVIII
- 2.2. Las corrientes poéticas de la primera mitad del siglo XVIII

CAPITULO III : A MODO DE CONCLUSION: ALGUNAS CONSIDERACIONES EN

TORNO A LA METAFORA Y LA POESIA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO

XVIII

1. Literatura y contexto en la primera mitad del siglo XVIII.

1.1. Cuando Harald Weinrich aborda el análisis de la metáfora -- en "Möwen" de W. Benjamin (1) lo hace desde tres perspectivas que, si utilizamos la terminología que hemos fijado en el capítulo de -- presupuestos teóricos, serían la micrometáfora --en este término coincidimos con el autor--; la metáfora desde el texto y la metáfora y -- el contexto. Se puede decir que en el capítulo anterior dedicado al análisis, hemos completado los dos primeros, siempre con la prioridad del texto; nos corresponde ahora ocuparnos, aunque sea brevemente, del tercero, sobre el que hemos hecho algunas sugerencias, sobre todo en lo que se refiere a la metáfora y la tradición literaria de que partían nuestros autores. Quiere decir que en este capítulo vamos a cerrar un círculo que abrimos en las primeras páginas de este estudio hablando del pensamiento ilustrado y del ambiente literario; es decir, empezamos hablando del contexto, del marco en el que debía integrarse nuestro análisis, y ahora volvemos a él.

1.2. Lo primero que hay que hacer es eliminar --por si se ha producido-- un espejismo. El tener que presentar uno tras otro el análisis de cada autor, puede dar la impresión de sucesión cronológica, la hay, pero muy tenue, tanto que tres de los autores analizados -- coinciden prácticamente en plena madurez literaria a pesar de las -- diferencias de edad: Feijoo(2), Porcel y Luzán. Nicolás Fernández de -- Moratín, el más joven de los poetas elegidos, no llegó a tener relación con Luzán, que murió en 1754, pero sí con escritores del grupo reformista de la Academia del Buen Gusto cercano a este escritor; -- cuando este autor cobra fama de poeta, Porcel ya está en Granada -- cultivando poesía oficial y conmemorativa y lejos del camino que ha

bía tomado la literatura después del medio siglo más o menos. Por eso, además de la evolución que los cuatro autores suponen, podemos hablar también, como lo hace Arce, de corrientes que se superponen en unas fechas determinadas.

1.3. Para entrar en el contexto tenemos que volver sobre la Academia del Buen Gusto, en la que ya dijimos que coincidieron dos de los autores que se han considerado casi los polos opuestos de la -- poesía de los primeros años del setecientos: Porcel y Luzán.

1.3.1. Ya nos hemos referido en el capítulo III de la primera -- parte al funcionamiento de la Academia, es hora de ver con más det nimiento qué ideas literarias mantuvieron los que a ella acudían pa ra poder valorar la importancia de esta tertulia en la literatura -- del siglo.

El decisivo papel que la Academia tuvo en la literatura de estos años es casi unánimemente reconocido, cuando Ticknor se refiere al "lamentable" estado de la literatura en la primera mitad del siglo XVIII, sitúa como uno de los factores positivos para su reforma, la acción de la Academia del Buen Gusto: "También ejerció saludable in fluencia en este punto una denominada Academia del Buen Gusto, muy de moda a la sazón y relacionada con la corte..." (3). Igual importancia le concede Menéndez Pelayo y considera que "la Academia de -- la Marquessa de Sarria es, sin duda, el fenómeno literario más nota- ble del reinado de Fernando VI" (4).

La importancia estriba, sin duda, en que en ella convivieron to- das las corrientes literarias de la época que la crítica, durante -- varios años, redujo a dos: renovadores y conservadores, identifican do con la primera al incipiente neoclasicismo. Así, Menéndez y Pelayo, que tomó como "eje" la "poética neoclasicista", dividió la Aca- demia en dos grupos, opuestos en su manera de entender la literatu- ra:

"De un lado estaban El Humilde (Montiano),
El Amuso (Nasarre), El Peregrino (Luzán), El
Marítimo (Velázquez), y enfrente de ellos, -

prescindiendo de muchos aficionados por lo general de clara estirpe figuraban El Diffícil (Torrepalma), El Justo Desconfiado (Conde de Saldueña)... El Aventurero (Porcel), - El Zángano (D. José de Villarroel)... El Marqués de la Olmeda... D. Francisco Scotti... y otros más oscuros autores de versos conceptuosos, equivoquistas y culteranos..." (5)

Para el crítico santanderino, el resultado se inclinó hacia el grupo de los renovadores, a pesar de ser menores en número, a causa de su prestigio y gracias al desorden e indisciplina que reinaba entre los tradicionalistas, pero esa "cierta dirección colectiva", "contrastaba con el gusto personal de la mayor parte de los socios" (6).

Esta división es excesivamente simplificadora de lo que ocurría en la Academia y, en general, en aquellos años, ya que esta tertulia es perfectamente representativa del ambiente literario de la época. Deja en el aire interrogantes como el de Porcel, de quien dice Leopoldo Augusto de Cueto, después de referirse a su gongorismo, que "pudo pasar después por uno de los más rigurosos reformadores del gusto" (7).

Para observar las ideas estéticas que convivieron en esta tertulia nada mejor que analizar los discursos que se presentaron en ella. Es muy posible que Luzán leyera, o al menos comentara, ante los académicos su Poética -y creo que ésta fue una de sus vías de difusión-, pero nada se conserva al respecto; sin embargo, entre los papeles que hasta hoy sobreviven, aparecen dos de excepcional importancia, según creo, uno es de José Antonio Porcel: "El juicio lunático", al que ya hemos tenido oportunidad de referirnos a lo largo de estas páginas; el otro es de don José Luis Velázquez y tiene como asunto "examinar las circunstancias que se necesitan para formar un poeta". Obsérvese que los dos autores, según la división de Menéndez y Pelayo, militaban en "bandos" diferentes.

1.3.1.1. En "El juicio lunático", Porcel se declara abiertamente enemigo de lo francés; reconoce a los escritores del país vecino el mérito de haber "trabajado ellos más que nosotros en las reglas del Arte", pero añade que no son "felices en reducirlas a la práctica". Para Porcel, el resultado de la aplicación de las reglas es la frialdad, así, cuando simboliza las características de la literatura de cada país por medio de un determinado paisaje lunar, dice del que corresponde a Francia:

"Esotros montes cubiertos de nieve, que se divisan a la parte septentrional, son de la francesa: es país muy helado; por él se hubo de decir el proverbio Gallico gelu frigidius. Así vemos que aunque sus poemas lleven todo el rigor del arte, suele faltarles un no sé qué; si ya no es el calor poético, que por querer templarlo demasiado dexan los versos lánguidos, y los pensamientos fríos, semejantes a las mismas hermosuras francesas del otro sexo, que sin tener facción que no esté bien puesta, rara vez no les falta aquella vivacidad y ayre de espíritu de las españolas..."

Frente a las reglas, mantiene Porcel que la poesía es "genial" y tan sólo pueden actuar sobre ellas aquellas normas que son propias del sentido común; de esta forma, pone en boca del poeta Garcilaso, presidente de la Academia Lunática, las siguientes palabras:

"La poesía es genial y, a excepción de unas reglas generales, y la syndéresis universal, que tiene todo hombre sensato, el poeta no debe adoptar otra ley que la de su ingenio. Que se ha de precipitar como libre el espíritu de los poetas dixo ya Petronio: aun por eso nos pintan al Pegaso con alas y no con freno; y si éste se le pone, como el

que modernamente ha erigido el Parnaso francés, es desatino."

A pesar de esta claridad en la exposición de sus propias ideas, Porcel no es un preceptista intransigente, por eso, no tiene inconveniente en reconocer en esta obrita que, como sucede en otras cosas, la literatura es cuestión de gustos; así dice nuestro autor - por boca de Garcilaso: "...comprendí ya, o confirmé el juicio, que aún entre mortales hize, que la Poética no es más que opinión", y si hay gustos para todo tiene que haber escritos que los satisfagan, por eso es necesaria la libertad del creador que, sin duda, - encontrará quien comparta sus ideas y las aplauda:

"En vano... se cansen los maestros del arte en señalar estas ni las otras particulares reglas: ya que el sublime ha de ser de este modo, que la metáphora debe usarse del otro, que aquella phantasia es violenta, que este pensamiento no está justo ect, porque esta no es otra cosa que tiranizar el libre pensar del hombre, que en cada uno se diferencia, según la fuerza de su genio, el valor de su idioma, la doctrina en que desde los primeros años lo impusieron, las pasiones que le dominan y otras muchas cosas, de modo que sucede en el mundo intelectual lo que en el material, el manjar que uno desacredita porque le fatiga; otro lo apeteze y celebra. Cada uno finalmente, cultiva el terreno a que le condujo su genial inclinación que no faltará la Fama en acudirle con abundante cosecha de aplauso"

1.3.1.2. El discurso de Velázquez está en la línea de las poéticas neoclasicistas. Se inicia poniendo de relieve la dificultad -- que encierra el ser un buen poeta que, de entrada, necesita de la concurrencia de varias cualidades:

"La sublimidad del espíritu, la delicadeza -- del gusto, la viveza de la phantasía, la belleza de la invención, la energía de los pensamientos i todas las demás nobles qualidades de el ingenio".

Tras esta enumeración de condiciones y como una consecuencia de la sublimidad de la poesía, hace una selección de la materia poetizable:

"La materia propia de la poesía no son los - asuntos baxos ni viles, ni aquellos, que son - más propios para exercitar la risa o para entre- tener alguna pasión delinquente. Las alabanzas de los dioses, y las grandes acciones de los héroes las virtudes de los sabios la armonía de - los cielos el curso i movimiento de las estrellas, i del sol, las maravillas de la naturaleza, i generalmente todo lo grande y magnífico - que sucede en el mundo es materia propia para - exercitar el ingenio y numen del poeta"

Más adelante hace una importante delimitación:

"Esta i no otra, es la materia propia de la poesía. No aquellos asuntos baxos e impertinentes, con que algunos profesores menos atentos a la dignidad de su arte, han querido desfigurar o desacreditar su misma profesión o que condescendiendo con algunos raptos de un humor poco - proporcionado a las cosas grandes, o para apagar alguna pasión menos decorosa, si a Celia se le caio el abanico... si a Marily tiene un perrito en la falda, si Filys se está mirando al espejo, y aunque son asuntos a los que se pueden escribir versos, no son materia propia de la poesía ni dignos de un buen poeta".

Estas palabras de Velázquez me parecen de excepcional interés. La "selección" de temas sobre los que debe versar la poesía es un -

repertorio que podría firmar un ilustrado, incluso ya preocupado -- por la poesía filosófica, y en ese desdén hacia la poesía juguetona y galante de circunstancia menor, que se ha dado en llamar rococó, recuerda mucho a Jovellanos instando a sus amigos de Salamanca a abandonar la poesía frívola para dedicarse a asuntos más serios.

Sigue su discurso y, después de recomendar la adecuación del estilo a la materia tal y como aconsejan las poéticas clásicas, aboga por una lengua poética diferente de la lengua común:

"... el estilo poético, que siempre debe ser muy diferente del estilo común(...) La poesía -- castellana añade a estas otra nueva dificultad en el estilo. Como la lengua española es naturalmente poética, esto es, entusiástica, figurada, numerosa y circumspecta hai una gran dificultad en sacarla del estilo común, para reducirla a el estilo y lenguaje poético, de forma que no pueda equivocarse con el modo ordinario de hablar".

Esa lengua ha de ser contenida, moderada porque cada virtud, exagerada, puede convertirse en defecto; es el momento en que el Marfí-timo se ocupa de las reglas del arte que, naturalmente, acepta, pero sin olvidar que de nada valen sin el ingenio del escritor; sólo con el ejercicio de las normas no se puede conseguir un buen poeta:

"Qué diré de aquel admirable despejo mental, i aquel noble libertinaje de fantasía, que casi biene a comprender una gran parte del carácter del poeta, y sin el cual la poesía no puede ser grande ni maravillosa. La libertad del espíritu, i el desembarazo intelectual para pensar y discurrir, que es una de las notas más visibles de los grandes ingenios, es una qualidad decisiva de los buenos poetas (...) de aquí nace la gran dificultad de sugetarse a las reglas poéticas - (...) i de aquí resulta también uno de los mayores embarazos que tiene la poesía: pues ni pue-

de ser buen poeta el que usare de este libertina ge sin atención a las reglas del arte, ni el que por arreglarse escrupulosamente a estos preceptos, perdiere de vista el despejo i la libertad del espíritu, que pide la poesía para ser admirable i maravillosa(...) Ni las reglas propias de esta arte ni todas las grandes luces que se adquieren por el estudio de las demás ciencias i de las demás facultades son capaces de hacer un poeta mediano. Esta es una obra que el cielo se ha reservado para sí y que sólo de el cielo puede basar un poeta excelente los admitables oradores, los profundos filósofos."

Estas palabras de Velázquez no precisan de mayor comentario y - por sí solas expresan lo que pensaban los llamados renovadores en la Academia, recuérdese que esta actitud moderada ante la normativa clásica es la que hemos visto en Moratín, si las pasiones se extreman fue, sin duda, años después.

Estos dos textos leídos ante los asistentes a la Academia son - la mejor prueba de la importancia de ésta para la poesía que se - escribió al filo del medio siglo. Por otro lado esa convivencia de estéticas y quehaceres poéticos debe contar a la hora de analizar la obra de estos escritores ya que las posibles influencias, los - trasvases de unos a otros es presumible que se dieran en todas direcciones y hay que tenerlo en cuenta a la hora de hablar de Porcel, escritor próximo al nuevo gusto, o de las huellas gongorinas - evidentes en Luzán, aunque sólo sea un factor al que es necesario sumar otros muchos.

1.4. El caso es que por diversas causas, entre ellas por esta - convivencia de corrientes distintas en la Academia del Buen Gusto a la que nos acabamos de referir, hay acercamientos, todos influyen en todos; Luzán -y otros escritores que comparten sus mismas ideas- utiliza estructuras de factura barroca (gongorina) en su poesía y hasta creo que contribuyó con ello a fijar algunas, y Porcel en varias composiciones se aproxima al nuevo gusto, como ya hemos dicho.

Por su parte, el Conde de Torrepalma, "El Dificil" entre los académicos, contiene su estilo y en cierto modo claudica ante la batalla declarada a la metáfora por los llamados reformistas; así, sus -- obras, plagadas de estructuras barrocas, llaman la atención por la casi ausencia de esta figura (8). Todo esto, que es muy lógico que suceda si tenemos en cuenta las circunstancias que concurren en es-- tos años, explica mucho de la complejidad del panorama poético.

Hay que destacar la importancia que, en los mutuos acercamien-- tos --me refiero ahora a cómo los conservadores se aproximaron a -- los reformistas--, tuvo un tipo de poesía: la de circunstancias, y no me refiero a la que he llamado a lo largo de estas páginas poesía de circunstancia menor, que se relaciona con el estilo galante y caprichoso que la crítica denomina rococó, sino a la de circunstancia mayor, más solemne, casi la que podríamos llamar conmemorativa. Naturalmente, eran composiciones que propiciaban la confluencia en ella de las nuevas ideas estéticas: era, junto a la sátira, la que mejor podía cumplir con el precepto, estético según el código del siglo XVIII, de incidir en la sociedad y recoger las inquietudes de la época; también la que mejor admitía el procedimiento de la alusión y el exceso de erudición, tanto que puede que empezara en estas composiciones para acabar formando parte de otras composiciones poéticas; además, era muy difícil no cultivarla, el ambiente reformista que llevaba consigo inauguraciones, conmemoraciones, entrega de premios; la propia obligatoriedad de referirse a hechos concretos que propiciaban las academias, hacía que cualquier autor que consiguiera un poco de nombre escribiera poesía de este tipo.

Claro que podía escribirse poesía de circunstancias dentro del estilo barroco, lo prueban los poemas que dedicó Porcel a los actos oficiales en la ciudad de Granada, pero creo que es esta la -- brecha más importante por la que el "nuevo gusto" penetra.

1.4.1. Por eso, me parece que es importante esa coincidencia señalada en el capítulo anterior entre Luzán y Porcel, al escribir -- ambos autores sendos poemas al mismo acontecimiento: la coronación

del rey Fernando VI. No sólo coinciden en el tema, sino en su manera de exponerlo: en ambos se personifica y habla el río Manzanares, en ambos las mismas metáforas, sol = rey, aurora = reina; en Porcel, aligeramiento del estilo gongorino y presencia de la alusión histórica para recordar a dos Fernandos ilustres de la corona española; en Luzán, empleo de la metáfora prolongada que no abunda en su obra. Me parece que estas dos composiciones son prueba de esa - posible influencia propiciada por la Academia del Buen Gusto, y - del papel de la poesía de circunstancias en la implantación de nuevas corrientes literarias.

1.4.1.1. Pero en el capítulo anterior señalábamos otra coinci-- dencia entre estos mismos autores, que no podemos explicar sólo por la convivencia académica y las mutuas influencias; se trata de una mención a la virtud, que aparece en un soneto de Porcel, también - circunstancial, escrito con motivo de la muerte de don Blas Anto-- nio Nassarre:

"Yace aquí varón ínclito, aquí empaña
negro horror una pluma brilladora
aquí el ejemplo singular mejora
la virtud que las ciencias acompaña"

(En la muerte y sepulcro...)

El parecido con la canción de Luzán leída en la Academia de San Fernando, que tantas veces se ha tomado como iniciadora de una nueva estética, es evidente. La alabanza de la virtud, compañera del saber, revela un cambio importante y profundo de los componentes - ideológicos que forman parte de las ideas poéticas. Que se den en Luzán, es lógico; en Porcel, precisa ser explicado y, para hacerlo, tenemos que acudir a las diversas corrientes de pensamiento que, - como vimos en el primer capítulo de este trabajo, incidieron sobre los ilustrados y que, en estos primeros años, actúan produciendo - efectos aparentemente contradictorios.

1.5. Si a través de Velázquez hemos podido ver la moderación de los reformistas, con el texto de Porcel vamos a ver otro aspecto - de la literatura de la época.

Las palabras de este autor en "El juicio lunático" y su Adonis no permiten pensar en él como un mero continuador de ese barroco - que se ha dado en llamar degenerado; el discurso es una lúcida poética, la última poética barroca según se ha dicho, y el poema, una obra importante. Por eso, me parece muy peligrosa e inexacta la -- simplificación de Menéndez y Pelayo, porque supone meter en el mismo saco actitudes bien diversas. Con Porcel estamos ante una voluntad de estilo, no quiere continuar la mala poesía barroca, sino la buena; restaurarla, según se ha dicho. En el intento no estaba solo, ya nos referimos en el capítulo anterior a los poetas granadinos, podemos añadir ahora las palabras de Nicolás Marín en torno a las posturas que se dieron a principio de siglo:

"No hay desde el principio, pienso, una - sorda o abierta lucha entre tradicionalistas y "modernistas", sino entre tres posiciones generales: la de los incipientes innovadores, la de los que se dejan arrastrar por la inercia, aferrados a un pretérito inmediato, y - la de los restauradores de lo que ellos --- creen el gran pasado, olvidados casi siempre por la crítica." (9)

El autor se refiere a posiciones que no sólo se dan en arte, -- aunque se puede extender a este campo, sino en la política, podríamos decir que en la ideología:

"Posición la tercera, que, enredada con - las demás, puede observarse como propuesta - en la mayor parte de la política española anterior a 1746..." (10)

Ya tenemos tres corrientes de las que una apenas tiene importancia, la de los "copleros", y dos reformistas, pero de distinto signo; y es importante recoger la sugerencia de que no eran sólo dos posturas estéticas, sino también dos maneras de entender el mundo.

Esta conexión de las poéticas dieciochescas con las ideas ilustradas por P. Deacon cuando, refiriéndose a la estética de Nicolás -- Fernández de Moratín, afirma:

"Por otra parte, como afirman los teóricos dieciochescos, la poética está subordinada a la función social de la literatura, hecho que supone una toma de posición con respecto al hombre y su papel en la comunidad." (11)

1.5.1. Es, pues, posible que ni la estética barroca ni la ideología en que se sustentaba compatibilizaran con el nuevo espíritu del siglo. No es el caso del siglo XVI, que aceptan tanto los renovadores como los restauradores; estos últimos, porque no hay incompatibilidad, sino todo lo contrario, entre la estética del Renacimiento y la barroca, y lo prueba el prólogo de Porcel al Adonis que hemos considerado ya; en aquellos, porque es a la belleza renacentista a la que aspiraban, y porque ideológicamente, ciertas corrientes de pensamiento del siglo XVI pesaban sobre ellos tanto como esa aspiración a la belleza; me refiero al pensamiento erasmista, cuya relación con el siglo de las luces planteé en el primer capítulo del presente trabajo.

Es difícil, en estos primeros años del siglo, hablar de coincidencia estética e ideológica en la valoración del siglo XVI, y más aún saber hasta qué punto eran conscientes de ello los llamados reformistas. Me parece que las cosas se aclaran unos años después y la mejor prueba es Nicolás Fernández de Moratín, que al censurar el teatro del siglo XVII rechaza de él no sólo la falta de reglas, sino el contenido de la obra; es más, para él el estilo desaliñado e inverosímil era el aliado de un mensaje poco recomendable para la educación de los jóvenes.

1.5.2. Por supuesto, no quiere decir que del siglo XVII no quede nada cuando triunfa el pensamiento ilustrado, es un siglo discutido, desigualmente aceptado, pero es imposible eliminar un eslabón en la cadena de la historia sin que quede rastro de él. En primer lugar, la fijación de las estructuras lingüísticas gongorinas

fue tan profunda que, a pesar de la labor de "depuración" que llevaron a cabo los escritores del siglo XVIII, sus huellas llegan a notarse incluso pasada la frontera del siglo XIX. Esto puede ser -- lo inconsciente; pero además, a pesar de que la discusión en torno a la poesía se centró fundamentalmente en la forma, porque era más difícil asociarla con un contenido, con un "mensaje" concreto y -- precisamente lo que se hace es recomendar que la del siglo XVIII -- se comprometiera, además de depurar sus formas, estéticamente Góngora pesó durante el siglo XVIII, y hasta parece que algunos ilustrados escondieron su admiración por el poeta barroco detrás de una división, inexacta según ha demostrado Dámaso Alonso, del Góngora fácil y difícil; así, escindido, se puede aceptar a aquél y rechazar a éste con el apoyo de la nueva estética.

A la vista de todo esto hay que añadir que quizá no se deba hablar de tradición en uno de los grupos, el conservador, y renovación en otro, en sentidos distintos los dos grupos eran renovadores, y en ambos pesó la tradición. Don Nicolás Fernández de Moratín, defensor de la estética neoclasicista hizo grandes esfuerzos por recoger en su obra la tradición "

"Esta es, pues, la encrucijada en que se mueve el quehacer poético de Moratín: rectificador y purificador de la tradición barroca en su poesía popular, e innovador clasicista en la mayor parte de su poesía, hundiendo sus raíces en lo más sano de la poesía culta, los clásicos antiguos y los clásicos modernos españoles del Renacimiento."(12).

1.6. Esta inevitable relación de las obras, como mejor de los principios por los que se rigen, y las circunstancias que las ven nacer, no sólo se puede ver en el concepto que los creadores del siglo de las luces tuvieron de su pasado histórico, como vimos en el capítulo primero su pensamiento es la confluencia de tendencias diversas en las que destacamos fundamentalmente dos: el racionalismo cartesiano; y el sensualismo lockiano, cuya presencia se nota a --

principios de siglo. Estas dos formas de pensamiento forman eso que R. P. Sebold, en su interesante introducción a La Poética de Luzán llama "la forma mentis" (13) a cuya luz interpreta, de un modo muy acertado a mi juicio, las reglas y la preceptiva de Luzán. Según este autor el sensualismo, que caló profundamente en la literatura -- del último tercio del siglo, se nota ya en estos primeros años; la mentalidad a comienzos del setecientos está en "radical transición"; escindida entre esas dos posibilidades de entender la realidad quizá de igual origen pero de diverso resultado. Buena prueba de la escisión es la aparente contradicción, o casi casi anarquía, que se observa en la poesía de estos años; es el caso de la poesía de Feijoo, poeta heredero del cartesianismo, pero que a la vez se revela contra la deducción y escribe poemas en los que en torno al "no sé qué" defiende la inducción y la observación como fuente del arte, -- idea esta mucho más acorde con la tónica general de su pensamiento.

R. P. Sebold también nota la presencia del sensualismo en La Poética de Luzán (1737), y cita como ejemplo un pasaje en el que Luzán explica precisamente la metáfora:

"según un célebre axioma peripatético (que -- también le adoptó Gasendo en su filosofía y le -- ilustró Mr. Locke en la suya con suma claridad y fundamento), el conocimiento de las cosas nos -- viene por los sentidos, debiendo pasar primero -- por este conducto todo lo que el entendimiento -- comprende." (14)

Aunque, salvo casos como el que hemos citado, la tónica de La Poética, según Sebold, es idealista; otro tanto se puede decir de la obra poética de Luzán.

El goce de los sentidos tenía una puerta abierta en la corriente barroca gongorina, más colorista que cualquier otra de la época; -- por ahí se abre paso ese estilo que se ha dado en llamar rococó con el que Arce (15) asocia la doctrina del "no sé qué"; así, el barroco del siglo XVIII --me refiero al de los restauradores-- no debe entenderse como una copia exacta del barroco del siglo XVII, sobre él pesa también esa "forma mentis" y tiene sus propias características como afirma E. Orozco (16).

En Moratín la huella del sensualismo es mayor. Se percibe en El Poeta y creo que aún más en la poesía posterior según puede verse en la edición de Aribau (17).

Creo que con todo lo que hemos dicho se puede entender mejor -- esa complejidad de los primeros años del setecientos, los creadores están, como dice R. P. Sebold, en una encrucijada:

"... en ese momento en el que se produce el -- viraje entre la mentalidad deductiva y esa otra inductiva que posibilitaría los más importantes adelantos de la ciencia moderna y daría a la vez una dirección nueva a las artes." (18)

2. Algunas conclusiones

2.1. También nuestra hipótesis en torno a la metáfora del siglo XVIII se debe inscribir en este entramado ideológico del siglo. Es lógico que la utilicen los autores de la línea barroca, por eso es llamativo el caso del conde de Torrepalma a que ya me he referido, la guerra contra esta figura la declaran los racionalistas. Pero, tal vez porque, como dice R. P. Sebold, en Luzán actuaron fuerzas diversas y prueba de esa diversidad es que al explicar la metáfora, según hemos visto, aparece el sensualismo, la observación, o porque todavía no se han extremado las pasturas, Luzán admite la metáfora: la admite como preceptista y la utiliza como poeta. Sería difícil explicar las metáforas que Luzán utiliza desde la observación, según nuestra teoría de la metáfora expuesta en el capítulo primero de esta segunda parte, no se puede demostrar que perlas sea más parecido a dientes que otro objeto más novedoso, por eso creo que sobre Luzán pesan los dos modelos que actúan en su Poética: el de la naturaleza y el de las obras literarias; conscientemente o no en -- esa semejanza entre objetos que Luzán exige para la metáfora influye la tradición. Insisto en lo que he dicho al analizar la poesía -- de este autor, lo que acaba imponiéndose en Luzán no es la semejanza real, observada, entre objetos, sino la metáfora avalada por la tradición literaria.

Por eso, creo que Luzán y con él esos pioneros del neoclasicismo,

a pesar de todo su racionalismo ayudaron a fijar la tradición del tópico metafórico en la poesía del siglo XVIII y hasta puede que - algún otro.

2.2. En el parágrafo anterior a modo de conclusión en torno a - la metáfora en el siglo XVIII hemos intentado proponer una hipótesis que explique esa pervivencia de la metáfora tradicional en los primeros años del siglo, para ello hemos partido del contexto. A - la luz de ese mismo contexto vamos a extraer algunas conclusiones en torno a las corrientes poéticas de estos años; no voy a exponer aquí ninguna idea a la que no me haya referido antes, se trata tan sólo de recoger algunas fundamentales para que queden reflejadas - con más orden.

Es evidente que a finales del siglo XVII, coincidiendo con esa inquietud intelectual que abre la época de los "novatores", la poesía barroca, falta de figuras, de verdaderos poetas, se va degradando paulatinamente en manos de estos "versistas" que también encontramos en los primeros años del siglo XVIII. Surgen a comienzos del siglo XVIII las corrientes renovadoras de la poesía que se desarrollan a la vez que ese pensamiento antecedente del ilustrado, pero estas corrientes cogidas entre el fuego de dos siglos y la en crucijada de las diversas corrientes filosóficas, resultan muy complejas. Se notan con claridad dos tendencias ambas renovadoras pero de distinta orientación:

a) Por un lado hay una corriente barroca en sus dos vertientes, conceptista quevedesca y gongorina, que intenta -fundamentalmente la segunda vertiente- retomar el siglo XVII, restaurar. Pero el en torno ha cambiado y ya no puede ser un barroco mera copia del que se dio en el siglo anterior, sino que tiene sus propias características; es un barroco dieciochesco que ha permitido a la crítica hablar de un estilo rococó, abriéndose paso entre la exuberancia formal de corte gongorino; nosotros también hemos visto notas propias del siglo XVIII en el conceptismo de Feijoo. Hay que señalar que, dentro de esta corriente, se va notando una adecuación de los estilos a los temas o a los géneros; así, Porcel prefiere el estilo -- quevedesco para su poesía burlesca.

b) Por otro, la que se ha llamado corriente reformista cuyo modelo es el siglo XVI, que no les parece incompatible con las modernas corrientes europeas, es un incipiente neoclasicismo, un racionalismo, si se quiere, pero también alcanzado de las distintas formas de pensamiento que han de configurar el siglo, y en ella convive, junto al idealismo cartesiano, el incipiente sensualismo lockiano. También en esta corriente se nota una cierta adecuación de tema y estilo, y los reformistas plasman su estética en la poesía de circunstancias mejor que en ninguna otra.

Es esta segunda corriente la que mejor se aviene con la mentalidad que se va creando mientras la primera perece, se hace inviable cuando se impone el pensamiento ilustrado; tal vez el término perecer no sea del todo exacto para explicar lo que sucedió; algunos rasgos sí desaparecen, pero otros se diluyen y en la literatura posterior, al hablar de la poesía juguetona y caprichosa -rococó-, siempre habrá que acudir al nombre de Porcel para referirse a sus orígenes. Esta poesía de evasión ya en la Academia del Buen Gusto -no hay que esperar a Jovellanos- fue criticada por aquellos que aspiraban a una poesía comprometida.

Para buscar el origen del neoclasicismo posterior hay que volver los ojos a Luzán, aunque como se ha notado repetidas veces, entre este autor y los neoclasicistas de finales de siglo hay una enorme diferencia (19); por eso, también se puede decir que desaparecen rasgos de esta corriente mientras que otros sobreviven.

He insistido en esa adecuación entre el estilo y el tipo de poesía, para mostrar el evidente papel de introductora -ya notado -- por la crítica- del nuevo gusto que tiene la poesía de circunstancias y porque, además, explica esa diversidad de estilos en Porcel, quevedesco en la poesía burlesca y gongorino en la mayor parte de su producción, como ya he dicho, pero cerca de los reformistas en algunas composiciones de circunstancias; recuérdese esa coincidencia con Luzán en alabar la virtud, que es todo un síntoma de cambio en la poesía del siglo. Y, al hablar de cambio, hay que recordar de nuevo el importante papel que tuvo en él la Academia del Buen Gusto.

Por supuesto, hay que volver a insistir en el peso de la lengua poética de Góngora porque algunas de sus formas sobrevivieron y -- aparecen en los más puros neoclasicistas de fin de siglo.

Al fin, lo que nos ha mostrado el presente trabajo es la comple jidad de la poesía de estos años. Mi objetivo se habrá logrado si he podido introducir alguna luz, aunque sea tenue, que permita entenderla mejor.

NOTAS AL CAPITULO III

- 1.- Harald Weinrich, Lenguaje en textos (Madrid, Gredos, 1981), pp. 417 y ss.
- 2.- Feijoo murió muy anciano, pero diez años después que Luzán.
- 3.- Ticknor, M. G., Historia de la literatura española. Traducida al castellano por don Pascual Gayangos y don Enrique De Vedia, T. V (Madrid, Rivadeneyra, 1856), p. 47.
- 4.- Marcelino Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España (Santander, C.S.I.C., 1947), p. 263.
- 5.- Ibídem, p. 264.
- 6.- Ibídem, p. 264.
- 7.- Leopoldo Augusto de Cueto, Antología de poetas líricos del siglo XVIII (Madrid, Atlas, 1952), p. 111.
- 8.- Dice Nicolás Marín: "Hubiera sido interesante observar la pugna entre la última tradición y el anhelo de retornar a un barroco primerizo en el terreno de la metáfora, pero falta casi por completo; esta ausencia es una de las causas que pueden hacer de él un poeta de apariencia neoclásica;" en La obra poética del Conde de Torrevalmeca, (Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, nº 15, 1963), p. 43.
- 9.- Nicolás Merín, Poesía y poetas del setecientos (Universidad de Granada, 1971), p. 12.
- 10.- Ibídem, p. 12.
- 11.- P. Descon, "Nicolás Fernández de Moratín: Tradición e innovación", Revista de Literatura, T. XLII, julio-diciembre (1980).
- 12.- Emilio Palacios, "La poesía amorosa de Nicolás Fernández de Moratín", Revista de Literatura, T. XLII, julio-diciembre (1980).
- 13.- Russell P. Sebold, Introducción a La Poética de Luzán (Barcelona, Labor, 1977), p. 45.
- 14.- Ibídem, p. 34. Texto de Luzán p. 244.
- 15.- Joaquín Arce, La poesía del siglo ilustrado (Madrid, Alhambra, 1980), pp. 188 y ss.
- 16.- Véase Emilio Orozco, Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII. (Oviedo, Cuadernos de la Cat. Feijoo, nº 21, 1968).

- 17.- Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín B.A.E.,
T. II (Madrid, Atlas, 1944).
- 18.- R. P. Sebold, p. 41.
- 19.- Véase J. Arce, pp. 142 y ss.

151

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

OBRAS ANALIZADAS:

Veáse el capítulo III de la primera parte, especialmente el Apéndice primero.

ESTUDIOS TEÓRICOS:

- ABAD NEBOT, Francisco, "El Texto como unidad de análisis de las --- ciencias filológicas", Letras de Deusto, 19, (Junio, 1980).
-, "Sobre gramática generativa y poesía", en V. M. de Aguiar e Silva, Competencia lingüística y competencia literaria (Madrid, Gredos, 1980).
-, El signo literario (Madrid, EDAF Ediciones, 1977).
- AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel de, Teoría de la Literatura (Madrid, Gredos, 1981).
-, Competencia lingüística y competencia literaria, (Madrid, Gredos, 1980).
- ALONSO, Dámaso y ROUSOÑO, Carlos, Seis calas en la expresión literaria, (Madrid, Gredos, 1970)
- BARTHES, Roland, S/Z, (Madrid, Siglo XXI, 1980).
- BERLANGA REYES, Alfonso y BUSTOS TOVAR, José Jesús de, "Intertextualidad e intratextualidad en la lírica tradicional" en Organizaciones textuales, Actas del III simposio del Séminaire d'Etudes Littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail, (Toulouse, mayo de 1980).

- BERNARDEZ, Enrique, Introducción a la lingüística del texto (Madrid, Espasa Calpe, 1982).
- BOESQUE, Ignacio, "En torno a la llamada 'poética generativa'", 1616, Anuario de la Sociedad de Literatura General y Comparada, II, (1979).
- BROOKE-ROSE, Christine, A grammar of metaphor (Secker and Warburg, London, 1958).
- CASTAGNINO, Raúl H., El análisis literario, introducción metodológica a una estilística integral (Buenos Aires, editorial Nova, 1979).
- COHEN, Jean, Estructura del lenguaje poético, (Madrid, Gredos, 1970).
- COSERIU, Eugenio, "Determinación y entorno" en Teoría del lenguaje y lingüística general (Madrid, Gredos, 1972).
- CULLER, Jonathan, La poética estructuralista. El estructuralismo, -- la lingüística y el estudio de la literatura, -- (Barcelona, Anagrama, 1978).
- CHOMSKY, Noam, Aspectos de la teoría de la sintaxis (Madrid, Aguilar, 1970).
- DUBOIS, Jean y otros, Diccionario de lingüística (Madrid, Alianza Editorial, 1979).
- ECO, Umberto, Signo (Barcelona, Llabor, 1976).
- FRKVIIST, Erik Nils y otros, Lingüística y estilo (Madrid, Cátedra, 1974).
- FERNANDEZ PELAYO, H., Estilo, Figuras estilísticas, tropos (Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1972).
- GARCIA BERRIO, Antonio, "Lingüística, literatura/poeticidad (Gramática, pragmática, texto)", 1616, Anuario de la Sociedad de Literatura General y Comparada, II, (1979).
-, Significado actual del formalismo ruso (Barcelona, Planeta, 1973).

- GREIMAS, A. J., Semántica estructural (Madrid, Gredos, 1973).
- HAWKES, Terence, Metaphor, (The critical idiom, Methuen and Co.Ltd. London, 1972).
- HENRY, Albert, Métonymie of metaphore (Klincksieck, París, 1971).
- HERNÁNDEZ, Paul, Teoría de los géneros literarios (Barcelona, C. Bosc Casa Editorial S.A., 1978).
- HJELMSLEV, Louis, Prolegómenos a una Teoría del lenguaje (Madrid, - Gredos, 1980).
-, El lenguaje (Madrid, Gredos, 1976).
- JAKOBSON, Roman, "Deux aspects du langage et deux types d'aphasies" en Essais de linguistique générale, (París, Minuit, 1963).
-, Lingüística y poética (Madrid, Cátedra, 1981).
- KATZ JERROLD, J. y SERRA, A. Fodor, La estructura de una teoría -- semántica (Madrid, Siglo XXI de España Editores, S.A., 1976).
- LAUSBERG, Heinrich, Elementos de Retórica literaria. Introducción - al estudio de la filología clásica, romántica, inglesa y alemana, (Madrid, Gredos, 1975).
- LAZARO CARRETER, Fernando, Diccionario de términos filológicos, (Madrid, Gredos, 1971).
-, ¿Qué es la literatura? (Santander, Publicaciones de la Univ. Internacional Menéndez Pelayo, 1976).
-, Estudios de lingüística (Barcelona, Ed. Crítica, 1980).
-, Estudios de poética (Madrid, Taurus, -- 1979).
- LE GUERN, Michel, Metáfora y metonimia (Madrid, Cátedra, 1976).
- LEVI-STRAUSS y otros, El análisis estructural (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977).

- LEVIN, Samuel R., Estructuras lingüísticas de la poesía (Madrid, --- Cátedra, 1974).
- LOTMAN, Yuri M., Estructura del texto artístico (Madrid, Istmo, -- 1978).
- LOZANO, Jorge, y otros, Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual, (Madrid, Cátedra, 1982).
- LYONS, John, Chomsky (Barcelona, Grijalbo, 1974).
- MARTINEZ GARCIA, J.A., Propiedades del lenguaje poético (Univ. de Oviedo, 1975).
- MIGNOLO, Walter D., Elementos para una teoría del texto literario, (Barcelona, Editorial Crítica, 1978).
- NIQUE, Christian, Introducción metódica a la gramática generativa, (Madrid, Cátedra, 1975).
- PAGNINI, Marcello, Estructura literaria y Método Crítico (Madrid, Cátedra, 1975).
- PETÖFI, Janos S., Lingüística del texto y crítica literaria (Madrid, Alberto Corazón, 1978).
- RASTIER, François, "Sistemática de las isotopías", en A. J. Greimas y A.A. V.V., Ensayos de semiótica poética, (Barcelona, Planeta, 1976).
- RICOEUR, Paul, La metáfora viva (Buenos Aires, Megápolis, 1975).
- SANCHEZ DE ZAVALA, Víctor, Hacia una epistemología del lenguaje -- (Madrid, Alianza, 1972).
- SCHMIDT, Siegfried J., Teoría del texto, problemas de una lingüística de la comunicación verbal (Madrid, Cátedra, 1977).
- SEARLE, John, La revolución de Chomsky en la lingüística (Barcelona, Anagrama, 1977).
- SEMPER, Thomas A., Estilo del lenguaje (Madrid, Cátedra, 1974).
- SERRANO PONCELA, Segundo, La metáfora (Caracas, Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación, 1968).

- SLAMA-CAZACU, Tatiana, Lenguaje y Contexto (Barcelona, Grijalbo, - 1970).
- TATO Y G. -- ESCADA, Juan Luis, Semántica de la metáfora (estudio introductorio) (Alicante, Instituto de Estudios alicantinos, 1975).
- TINIANOV, Iuri, El problema de la lengua poética (Madrid, Siglo XXI, 1975).
- TRABANT, Jürgen, Semiología de la obra literaria glosemática y teoría de la literatura (Madrid, Gredos, 1975).
- ULMANN, Stephen, Lenguaje y estilo (Madrid, Aguilar, 1973).
- VAN DIJK, Teun, Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso) (Madrid, Cátedra, 1980).
- WEINRICH, Harald, Lenguaje en textos, (Madrid, Gredos, 1981).
- WHEELWRIGHT, Philip, Metáfora y Realidad, (Madrid, Espasa-Calpe, -- 1979).

ESTUDIOS SOBRE EL SIGLO XVIII: GENERALES Y SOBRE LOS AUTORES ANALIZADOS

- ACTAS DE LA ACADEMIA DEL BUEN GUSTO, (Biblioteca Nacional, Mss.).
- A...A. V. V., El Padre Feijoo y su siglo. Simposio, (Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras, 1969).
-, El Padre Feijoo y su siglo. "Ponencias y comunicaciones presentadas en el Simposio celebrado en la Universidad de Oviedo del 28 de septiembre al 5 de octubre de 1964", CCF, 18 (Oviedo, Universidad, 1966).
- ALBORG, J. Luis, Historia de la Literatura Española (Madrid, Gredos, 1972).
- ALCALA GALIANO, A., Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII. Lecciones pronunciadas en el Ateneo de Madrid... (Madrid, Imp. de la Sociedad Literaria y Tipográfica, 1845).
- ALONSO CORTES, N., "Lección poética sobre las celeberrimas quintillas de don Nicolás Fernández de Moratín sobre la --- 'Fiesta de toros en Madrid'". Revista de la Biblioteca. Archivo y museo del Ayuntamiento, Madrid, 9(1932).
- ALONSO, Dámaso, Estudios y ensayos gongorinos, (Madrid, Gredos, -- 1970).
-, La lengua poética de Góngora, (Madrid, C.S.I.C., - 1961).
- ALLEGRA, G., La Vigna e i Solchi. Tradizione e tradizionalisti nella letteratura spagnola dell'Ottocento, (Roma, Bulzoni, 1975).
- ANES, Gonzalo, Economía e ilustración en la España del siglo XVIII, (Barcelona, Ariel, 1968).
- ARCE, Joaquín, "Diversidad temática y lingüística en la lírica dieciochesca", en Los conceptos de Rococó... (Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, nº 22, 1970).

- ARCE, Joaquín, "Jovellanos y la sensibilidad prerromántica", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, 36, (1960).
-, La poesía del siglo ilustrado (Madrid, Alhambra, 1980)
-, "El poema 'La Diana o el Arte de la caza' de Nicolás - Fernández de Moratín", Revista de Literatura, T. XLII, nº 84, julio-diciembre (1980).
-, "Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII", en El Padre Feijoo y su siglo, (Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, nº 18, 1966).
- ARCO, A. del, "El mejor ingenio granadino del siglo XVIII: don José Antonio Porcel y Salablanca", La Alhambra, Granada, 21, (1918).
- ARCO, R. del, "La estética poética de Ignacio de Luzán y los poetas líricos castellanos", Revista de Ideas Estéticas, Madrid, 6, (1948).
- ARMAS AYALA, Alfonso, "Algunas notas sobre el prerromanticismo español", Museo Canario, nº 21, (1960).
- BARJA, C., Literatura española. Libros y autores modernos, (Madrid, 1924).
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, Catálogo biográfico y bibliográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII, (Rivadeneyra, Madrid, 1850, Ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969).
- BATAILLON, Marcel, Erasmo y España, Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI, (Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1966).
- BELAVAL, Yvon, "El siglo de las luces" en Historia de la filosofía. Racionalismo, Empirismo, Ilustración (Madrid, siglo - XXI editores, 1976).
- BENITEZ CLAROS, Rafael, "Variaciones sobre el sentimiento neoclásico", en Visión de la literatura española, (Madrid, - 1963).

- CABRIADA, Juan de, De los tiempos y experiencias el mejor remedio al mal por la novaantigua medicina. Carta Philosophica Medica. Chymica. Escrita por D. Juan de Cabriada, sobre la enfermedad de un grande - de la Corte, año 1686.
- CANO, J. L., Heterodoxos y prerrománticos (Madrid, Júcar, 1975).
- CAPOTE, H., Poetas líricos del siglo XVIII, Sel., estudio y notas (Zaragoza, Ebro, 1941).
- CASO, J., "Ensayo de periodización de la literatura española en la primera mitad del siglo XVIII", II simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo. Resúmenes de ponencias y comunicaciones, (Oviedo, 1976).
- CASO GONZALEZ, J., "De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín" en Revista de Literatura, T. -- XLII, nº 84 (julio-diciembre, 1980).
-, "Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII", en Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII, (--- Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo. nº 22, - 1970).
- CASSIRER, Ernst, Filosofía de la ilustración, (Méjico, Fondo de cultura económica, 1975).
- CASTAÑON DIAZ, J., "Presencia y defensa del P. Feijoo en el 'Diario de los literatos de España'", en El P. Feijoo y su siglo, (1966).
- CASTRO, Américo, "Algunos aspectos del siglo XVIII". En Lengua, Enseñanza y Literatura, (Madrid, Suárez, 1924).
- CATENA, E., "Características generales del siglo XVIII", Historia de la Literatura Española, (Madrid, Guadiana, - 1975).

- CENAL, R., "Feijoo, hombre de la Ilustración", Revista de Occidente, Madrid, 2, (1964).
- CERRETA, E. V., "An Italian source of L's theory of tragedy. Modern Language Note, Baltimore.
- Mc. CLELLAND, Ignacio de Luzán y Benito Jerónimo Feijoo, (Nueva York, Twayne, 1969).
- COSSIO, José María de, Fábulas mitológicas en España (Madrid, Espasa Calpe, 1952).
- COTARELO Y MONT, E., Discurso acerca de las obras publicadas por la R. A. E. (Madrid, 1928).
- COTARELO VALLEDOR, A., Bosquejo histórico de la R. A. E., Discursos... (Madrid, El Magisterio Español, 1946).
- CUETO, Leopoldo Augusto de, Poetas líricos del siglo XVIII, (Madrid, Atlas, 1952).
- DEACON, P., "Nicolás Fernández de Moratín: tradición e innovación", Revista de Literatura, T. XIII, nº 84, julio-diciembre (1960).
- DELPY, G., L'Espagne et l'esprit européen. L'oeuvre de Feijoo (1725-1760) (Paris, Hachette, 1936).
- DEPIERRE, Jean, "Filosofías y problemática de las Luces" en Historia de la filosofía, Racionalismo, Empirismo, Ilustración, (Madrid, Siglo XXI editores, 1976).
- DÍAZ PLAZA, Guillermo, La poesía lírica española, (Barcelona, Labor, 1937).
- DIDEROT - D'Alembert, La enciclopedia, selección y traducción de Jesús Torbado, (Madrid, Guadarrama, 1970).
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, Sociedad y estado en el siglo XVIII español, (Barcelona, Ariel, 1976).
-, Aspectos de la España de Feijoo, Hispania, 24, (1964).

- EGIDO LOPEZ, Teófilo, Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo XVIII (1713-1759), (Universidad de Valladolid, 1971).
- ELORZA, A., Economía e Ilustración en la España del siglo XVIII, (Barcelona, Ariel, 1969).
- FEIJOO, Benito Jerónimo, Obras escogidas, edición de Vicente de la Fuente (Madrid, Atlas, 1952).
- FERNANDEZ DE MORATIN, Leandro: "Vida de D. Nicolás Fernández de Moratín" Fluminis Thermodonciaco, en Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín, (Madrid, Atlas, 1944).
- FERNANDEZ DE MORATIN, Nicolás, Obras póstumas (Barcelona, 1821).
 El poeta (impreso en Madrid, Imprenta de Miguel Escribano, 1764).
 Las naves de Cortés destruidas, Canto épico. Obra póstuma, (Madrid, Imp. Real, 1785).
 Obras, B.A.E., 2, (Madrid, Rivadeneira, 1848).
 La Diana o Arte de la Caza, Poema, (Madrid, Escribano, 1765).
- FERNANDEZ GONZALEZ, Angel, Personalidad y estilo en Feijoo, (Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo nº 17, -- 1966).
- FILIPPO, L. de, "Las fuentes italianas de la Poética de Ignacio de Luzán", Universidad, Zaragoza, 33 (1956).
- FUENTE, V. de la, Obras escogidas del Padre Feijoo, Ed. con noticia de su vida y de sus escritos (Madrid, Rivadeneira, 1863).
- GAMALLO FIERROS, Dionisio, "La poesía de Feijoo", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XL (1964).
- GAOS, V., "Perfil del siglo XVIII español" en Claves de literatura española, T. I (1971).

- GARCIA PARDAVENES, Elsa, El Censor, Antología (Barcelona, Labor, - 1972).
- GLENDINNING, Nigel, Historia de la literatura española del siglo - XVIII (Barcelona, Ariel, 1973).
- GRIMBERG, Carl, El siglo de la ilustración, (Barcelona, Historia - universal Daimon, 1973).
- GONGORA Y ARGOTE, Luis de, Obras Completas, ed. de Juan Millé y -- Jiménez, Isabel Millé y Jiménez (Madrid, Aguilar, 1966).
- GONZALEZ PEREZ, Anibal, Aristóteles, Horacio, Boileau Poéticas (Ma - drid, Editora Nacional, 1982).
- HAZARD, P., El pensamiento europeo en el siglo XVIII (Madrid, Guada - rrama, 1958).
- HERR, Richard, España y la revolución del siglo XVIII, (Madrid, --- Aguilar, 1971).
- HERRERO, Javier, Los orígenes del pensamiento reaccionario español (Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1973).
- HUARTE, A., "Sobre la segunda impresión de la Poética de Luzán", - Revista de Bibliografía Nacional, Madrid, 4, (1943).
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, Poesías de..., ed. crítica, prólogo y notas de José Caso González, (Oviedo, - Instituto de estudios asturianos, 1961).
-, "Reglamento literario e institucio - nal del colegio imperial de Calatrava en la ciudad de Salamanca". Obras completas de Jovellanos, (Madrid, Atlas, 1951).
- JURADO, D., "La imitación en la poética de Luzán", La torre, San - Juan de Puerto Rico, 17, (1969).
- JURETCHKE, H., "El Neoclasicismo y Romanticismo en España" en El Romanticismo visión del mundo estética y poética, (Madrid, Arbor, CXXIV, 1969).

- KANT, Emmanuel, "Respuesta a la pregunta ¿qué es la ilustración?", en La filosofía de la historia, (Buenos Aires, --- Nova, 1964).
- LAPESA, R., "Ideas y palabras: del vocabulario de la Ilustración al de los primeros liberales", Asclepio, Madrid, ---- XVIII-XIX (1966).
-, "Sobre el estilo de Feijoo", en Mélanges à la mémoire de Jean Garrailh, 2 París, (1966).
- LAZARO CARRETER, F., "La transmisión textual del poema de Horatín 'Fiesta de toros en Madrid'", Clavileño nº 21 ---- (1953).
-, Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII (Madrid, C.S.I.C., 1949).
-, "Significación cultural de Feijoo", en Cuadernos de la Cátedra Feijoo, Oviedo (1957).
-, "La poesía lírica en España durante el siglo ---- XVIII" en Historia general de la Literatura española, IV, 1ª parte, (Barcelona, Vergara, 1956).
- LOPEZ, François, "Algunos aspectos de la ilustración española", II simposio sobre el padre Feijoo y su siglo, Resúmenes de ponencias y comunicaciones, Oviedo 1976.
-, "La historia de las ideas en el siglo XVIII: concepciones antiguas y revisiones necesarias", Folleto del centro de estudios del siglo XVIII, 3, --- (1975).
- LOPEZ PEÑAEZ, Antolín, Las poesías de Feijoo, sacadas a la luz con un prólogo (Talleres tipográficos de G. de Castro, Lugo, 1899).
- LOPEZ PIÑERO, José María: "Los comienzos de la medicina y de la --- ciencia moderna en España en el último tercio del siglo XVII" en Medicina e Historia, fascículo ---- XLIII (Abril, 1968).
- LUZAN, Juan Ignacio de; "Memorias de la vida de D. Ignacio de Luzán" en I. de Luzán, La Poética (ediciones de 1737 y 1789); (Madrid, Cátedra, 1974).

- LUZAN, Juan Ignacio de, La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies, (Zaragoza, - Revilla, 1737).
-, La poética (Madrid, Sancha, 1789).
- MAKOWIECKA, Gabriela, Luzán y su poética (Barcelona, Planeta, 1973).
- MARAÑON, G., "Los amigos del Padre Feijoo", en Vida e Historia (Madrid, 1941).
- MARAVALL, José Antonio, "Las tendencias de la reforma política en el siglo XVIII español", Revista de Occidente, 52, (julio, 1965).
- MARIAS, Julián, "Jovellanos, concordia y discórdia en España", los españoles, (Madrid, Revista de Occidente, - 1954).
- MARIN, Nicolás, "La Academia del Trípode", Romanistisches Jahrbuch, - nº XIII, (1962).
-, Poesía y poetas del setecientos, (Universidad de Granada, 1971).
-, La obra del Conde de Torrepalma, (Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, nº 15, 1963).
- MARTIN GAITÉ, María del C., "Lenguaje y estilo amoroso en los textos del XVIII español", Revista de la Universidad de Madrid, 21, (1972).
-, Usos amorosos del XVIII en España, (Barcelona, Lumen, 1981).
- MAYANS Y SISCAR, A., "Carta dedicatoria al excelentísimo señor don - Josef Patiño", en Cartas morales, militares, civiles y literarias de varios autores, (Madrid, Imprenta de música, 1756).
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Historia de las ideas estéticas en España, (Santander, C.S.I.C., 1947).
- MONTERO DIAZ, B., "Las ideas estéticas del P. Feijoo", Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela, 4, --- (1932).

- MONTIANO Y LUYANDO, Agustín de, Discurso de las tragedias españolas, (Madrid, Imprenta del Mercurio, 1750).
-, El Robo de Dina, (Madrid, Balvás, 1750).
- OROZCO DIAZ, Emilio, Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII, (Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, nº 21, 1968).
-, "Para la biografía de Porcel y Salablanca -Comentario a unos documentos inéditos", Homenaje al Prof. E. Alarcos García, 2, (Valladolid, 1965-67).
- PALACIOS ATARD, Vicente, Los españoles de la ilustración, (Madrid, Guadarrama, 1964).
-, Derrota, agotamiento, decadencia en la España del siglo XVIII, (Madrid, --- Rialp, 1966).
- PALACIOS FERNANDEZ, Emilio, "La poesía amorosa de Nicolás Fernández de Moratín", Revista de Literatura, T. XLII, nº 84, Julio-Diciembre --- (1980).
-, Vida y obra de Samaniego, (Vitoria, Institución "Sancho el Sabio", 1975).
- PALANCIN IGLESIAS, Gregorio, Nueva valoración de la literatura española del siglo XVIII, (Madrid, --- Leira, 1967).
- PAPILL, A., "Las instituciones literarias del siglo XVIII" en Historia general de las literaturas hispánicas, T. IV, 1ª parte, (Barcelona, Vergara, 1956).
- PEERS, Allison, Historia del movimiento romántico español, (Madrid, Gredos, 1967).

- PELLISSIER, R. E., The neo-classic movement in Spain during the XVIII century, (Stanford, the University of California, 1918).
- POLT, J. H. R., Poesía del siglo XVIII, Ed., intr. y notas (Madrid, Castalia, 1975).
- PUY, Francisco, El pensamiento tradicional en la España del siglo XVIII (1700-1760), (Madrid, Instituto de estudios políticos, 1966).
- QUIROZ MARTINEZ, Olga Victoria, La introducción de la filosofía moderna en España. El eclecticismo español, en los siglos XVII y XVIII, (Méjico, 1949).
- RANDOLPH, D. A., "Pervivencia de algunos temas del siglo XVIII en la literatura española", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander, XCVII, (1971).
- REAL DE LA RIVA, César, "La escuela poética salmantina del siglo XVIII", en Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, nº XXIV, (1942).
- REGIA Y CAMPISTOL, J., "El despotismo ilustrado" en Introducción a la historia de España, (Barcelona, Teide, 1967).
- RINCON, C., "Sobre la noción de 'ilustración' en el siglo XVIII español", Romanische Forschungen, Erlangen, LXXXIII, (1971).
- RISCO, V., "El P. M^{re} Fray B. Feijoo Montenegro", Historia General de las Literaturas hispánicas, 4, 1^a, (Barcelona, Vergara, 1956).
- RODRIGUEZ CAPARRÓS, J., Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX, (Madrid, C.S.I.C., 1975).
- RODRIGUEZ CASADO, V., "La nueva sociedad burguesa en la literatura de la época de Carlos III", Estudios Americanos, Sevilla, XIX, (1960).

- ROSSI, G. C., "Estudios sobre las letras en el siglo XVIII", en Temas españoles, Temas hispano-portugueses, Temas hispano-italianos, (Madrid, Gredos, 1967).
- SANCHEZ AGESTA, L., "Feijoo y la crisis del pensamiento político español", en El Pensamiento político del despotismo ilustrado (Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1953).
-, El pensamiento político del despotismo ilustrado (Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1953).
- SARRAILH, Jean, La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1974).
- SAUGNIEUX, Joël, "Le Jansénisme espagnol du XVIII siècle, ses composantes et ses sources", Textos y estudios del siglo XVIII, nº 6, (Oviedo, 1975).
- SEBOLD, Russell P., "Contra los mitos antineoclásicos españoles", - El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas, (Madrid, Prensa Española, 1970).
-, Prólogo a la edición de La Poética de Luzán -- (Barcelona, Labor, 1977).
-, "Analysis of L's ideas on poetry", Hispanic Review, Filadelfia, 35, (1967).
- SEMPERE Y GUARINOS, J., "Discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura", en su traducción de Muratori, L.A., Reflexiones sobre el buen gusto en las Ciencias y en las Artes (Madrid, 1782).
-, Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III, edición facsímil (Madrid, Gredos, 1969).
- TICKNOR, M. G., Historia de la Literatura española, traducida al -- castellano por don Pascual Gayangos y don Enrique de -- Vedia, (Madrid, Rivadeneyra, 1856).
- TOMSIICH, M^a Giovanna, El jansenismo en España, estudio sobre las --- ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII, (Bilbao, Siglo XXI de España editores, 1972).

- TORRES VILLARROEL, Diego, Sus obras (T. VII) Juguetes de Talía --
Entretinimiento del Numen: Varias poesías
que a diferentes assumptos escribió. Con
 licencia en Salamanca, año de 1752.
- VIAN, C., La letteratura spagnola de secolo dieciottesimo (Miln, -
 la Goliardica, 1958).
- VILAR, P., "Structures de la société espagnole vers 1750" en Melan-
ges à la mémoire de Jean Sarrailh, 2 (Pa-
 ris, 1966).
- VISEJO, Isabel, "El lenguaje poético de Nicolás Fernández de Mora--
 tín", Revista de Literatura, T. XLII nº
 84, Julio-Diciembre(1980).
- YNIAURAIN HERNANDEZ, Francisco, "Villegas: revisión de su poesía", en
Selección de clásicos (Madrid, Prensa es-
 pañola, 1969).
- ZAVALA, Iris M., Clandestinidad y libertinaje erudito en los abo--
res del siglo XVIII, (Barcelona, Arid, -
 1978).
-, "Hacia un mejor conocimiento del siglo XVIII espa-
 ñol", N.R.F.H., XX (1971).
-, "Clandestinidad y literatura en el setecientos",
N.R.F.H., XXIV (1975).
- ZUIUETA, Emilia, "La literatura nacional en las poéticas españolas",
Filología, XIII, (1968-69).

I N D I C E

	<u>Págs.</u>
SUMARIO	V
INTRODUCCION	XIV
PRIMERA PARTE	1
CAPITULO I. EL CONCEPTO DE ILUSTRACION	3
1. La Ilustración europea	5
2. La Ilustración española	30
Notas al capítulo I	60
CAPITULO II. PERIODOS Y CORRIENTES LITERARIOS DEL ^{SA} XVIII .	70
1. Criterios de división del siglo XVIII	71
2. Los estilos literarios	79
3. Otras formas poéticas	99
4. Conclusiones	101
Notas al capítulo II	102
CAPITULO III. LOS AUTORES ELEGIDOS: AMBIENTE LITERARIO Y	
PROBLEMAS TEXTUALES	108
1. Los autores elegidos	109
2. El ambiente literario: apuntes sobre la	
Academia del Buen Gusto	111
3. Las obras analizadas: problemas textuales ...	127
Notas al capítulo III	151
Apéndice I: Índice de obras analizadas	160
Apéndice II: Descripción de los papeles conser-	
vados en actas de la Academia del	
Buen Gusto	173
Notas al Apéndice II	199
SEGUNDA PARTE	205
CAPITULO I. LOS PRESUPUESTOS TEORICOS	207
1. Algunas cuestiones previas	209

	<u>Págs.</u>
2. En torno al texto como unidad de análisis....	215
3. La metáfora	246
Notas al capítulo I	298
CAPITULO II. EL ANALISIS	313
1. Fray Benito Jerónimo Feijoo	317
2. José Antonio Porcel y Salablanca	362
3. Ignacio de Luzán	420
4. Nicolás Fernández de Moratín	437
Notas al capítulo II	453
CAPITULO III. A MODO DE CONCLUSION: ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO A LA METAFORA Y LA POESIA DE LA PRI- MERA MITAD DEL SIGLO XVIII	459
1. Literatura y contexto en la primera mitad del siglo XVIII	461
2. Algunas conclusiones	475
Notas al capítulo III	479
BIBLIOGRAFIA	482

